

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Barbora Poledňáková

Novela „Konec nylonového věku“ z roku 1950 a její kritická edice

„The end of the Nylon age“ novella from the year 1950 and its critical
edition

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, Ph. D.

Poděkování

Touto cestou bych chtěla poděkovat PhDr. Michaelu Špiritovi, Ph.D. za inspirativní podnětnost, vstřícnost a trpělivost při vedení této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 7. 2013

.....

Barbora Poledňáková

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá novelou Josefa Škvoreckého *Konec nylonového věku* napsanou roku 1950. Nazírá text z literárněhistorického, literárně-teoretického a literárně „praktického“, editorského hlediska. Po představení díla v nezbytném dobovém a faktickém kontextu se práce soustředí na interpretaci textu, jeho vyprávěcí situaci a z ní plynoucí strukturu novely. Dále práce věnuje pozornost dialogům a dialogičnosti daného textu. Na závěr představuje problematiku textologické povahy – vytváření poznámkového aparátu. V průběhu celé práce je novela v rámci jednotlivých témat uváděna do souvislostí s další autorovou tvorbou.

Klíčová slova: dialog, dialogičnost, dobový ohlas, ideální čtenář, Josef Škvorecký, Konec nylonového věku, kritická edice, pasáž textu, personální vyprávěcí situace, poznámkový aparát, reflektor, vědecká edice, vnitřní souvislosti autorova díla.

Abstract

This diploma thesis deals with the novella *The end of the nylon age* written by Josef Škvorecký in 1950. It explores the text from a literary historical, literary theoretical and literary „practical“, editorial point of view. After the introduction of author's work in necessary period and factual context the thesis focuses on the interpretation of the novella, its narrative situation and the resulting structure of the text. The thesis then deals with dialogues and dialogic characteristics of the novella. The closing part pays attention to the textological issues – creating of an annotation system to the book. The novella is being related to other artist's work within each theme throughout the entire thesis.

Key words: annotation system, critical edition, critical reception, dialogue, dialogic characteristics, figural narrative situation, ideal reader, inner context of author's work, Josef Škvorecký, passage of the text, reflector, scholarly edition, The end of the nylon age.

Obsah

1	Úvod	7
2	Geneze a vývoj <i>Konce nylonového věku</i>	8
2.1	Geneze a vývoj textu	8
2.2	Vývoj postav a jejich výskyt v dalším autorově díle	10
2.2.1	Samuel Gellen a Irena Hillmanová	10
2.2.2	Změny ve jménech dalších postav	11
2.2.3	Další postavy vyskytující se napříč Škvoreckého dílem	11
3	Dobový ohlas <i>Konce nylonového věku</i>	13
3.1	První vydání, 1967	13
3.2	Druhé vydání, 1991	15
4	Nástin dějové linie novely a její interpretace	17
4.1	Nástin děje	17
4.2	Novela o konci starých dobrých časů	18
4.2.1	Jiřina Kočandrlová	18
4.2.2	Irena Hillmanová	19
4.2.3	Robert Hillman	20
4.2.4	Monty Bartoš	20
4.2.5	Franci	21
4.2.6	Samuel Gellen	22
4.2.7	Zlý sen, z něhož se nelze vyspat	22
5	Vyprávěcí situace – teoretická východiska	24
5.1	Vyprávěcí situace	24
5.1.1	Osoba	24
5.1.2	Perspektiva	25
5.1.3	Modus	25
5.2	Typická vyprávěcí situace	27
5.2.1	Vyprávěcí situace 1. osoby	27
5.2.2	Autorská vyprávěcí situace	27
5.2.3	Personální vyprávěcí situace	27
5.2.4	Kruhový diagram typických vyprávěcích situací	28
6	Vyprávěcí situace <i>Konce nylonového věku</i>	29
6.1	Zprostředkující postava	29

6.2.	Střídání reflektorů a prvky soudržnosti mezi jednotlivými pasážemi	30
6.2.1	Linie posloupnosti střídajících se reflektorů	31
6.2.2	Popis návazností mezi pasážemi	32
6.2.2.1	1.–6. pasáž	32
6.2.2.2	7.–12. pasáž	34
6.2.2.3	13.–18. pasáž	36
6.2.2.4	19.–23. pasáž	39
6.2.2.5	24.–29. pasáž	40
6.2.3	Postavy jakožto prostředek soudržnosti textu – schéma	42
7	Dialog a monolog – teoretická východiska	45
8	Dialog a dialogičnost v <i>Konci nylonového věku</i>	47
8.1	Dialog	47
8.2	Dialogičnost v monologických částech textu	50
8.2.1	Narušování vyprávění ve 3. osobě	50
8.2.2	Dialogičnost vyprávění ve 3. osobě	52
9	<i>Konec nylonového věku</i> z edičního hlediska: poznámkový aparát	54
9.1	Autorský poznámkový aparát	55
9.2	Aktualizace poznámkového aparátu	57
9.3	Podoba doplněného poznámkového aparátu	58
10	Závěr	64
11	Seznam použité literatury	66

V této práci se budeme zabývat novelou Josefa Škvoreckého napsanou roku 1950 *Konec nylonového věku*. V jednotlivých kapitolách chceme text zkoumat v literárněhistorickém, literárně-teoretickém a literárně „praktickém“, vydavatelském kontextu. V průběhu celé práce budeme novelu v rámci jednotlivých témat zasazovat do souvislostí celku Škvoreckého díla. Vybrané kapitoly budou koncipovány jako podklad pro ediční komentář ke kritickému vydání textu.

Nejprve nastíníme nezbytné dějinné souvislosti novely, popíšeme nejdůležitější proměny textu od strojopisné verze k prvnímu vydání a okolnosti jeho „života“ v rámci českého literárního prostoru pomocí shrnutí dobového ohlasu z doby prvního a druhého vydání.

Následovat bude načrtnutí dějové linie a vlastní interpretace textu na základě charakteristiky jednotlivých hlavních aktérů.

Z hlediska literárně-teoretického se chceme zabývat deskripcí vyprávěcí situace a rozбором dialogu a dialogičnosti *Konce nylonového věku*. Tomu budou věnovány jednak kapitoly shrnující teoretická východiska, jednak kapitoly, v nichž tato teoretická východiska aplikujeme na námi zvolený text.

Dále se zaměříme na popis a rozbor specifické struktury novely, na prostředky návaznosti mezi jednotlivými pasážemi, z nichž se celek skládá.

Tato práce bude nahlížet na text i z hlediska ediční problematiky. Zejména se bude zabývat poznámkovým aparátem: deskripcí autorových vysvětlivek, jež k novele vytvořil, posouzením jejich dostatečnosti a možnostmi, jež by skýtalo případné další vydání textu – podobou aktualizovaného poznámkového aparátu.

2 Geneze a vývoj *Konce nylonového věku*

2.1 Geneze a vývoj textu

V dopise Lubomíru Dorůžkovi ze září 1950 zmiňuje Škvorecký „dlouhou povídku“ *Gloom neboli smutek v zemi socialismu*. Jde o týž text, jenž později vyšel pod názvem *Konec nylonového věku*.

Podle datace na konci novely vznikl text v Náchodě na jaře 1950. Původně měl vyjít již roku 1958, novela byla již předběžně anoncována v průzkumném edičním plánu národního podniku Kniha na rok 1958 (Přibáňová 2012: 543). Měl tedy původně být autorovým knižním debutem namísto románu *Zbabělci*. Avšak, na rozdíl od *Zbabělců*, neprošla novela schválením Hlavní správy tiskového dohledu.

Posudek, jejž vypracovala dr. Jarmila Waageová, nedoporučil text k vydání zejména kvůli možnému špatnému vlivu na mládež, nikoliv z důvodů ideologických, ale společensky morálních – text obsahoval údajně četné pornografické pasáže. Tomu, že tento důvod byl vskutku stěžejní, nasvědčuje i to, že text *Zbabělců* táž pracovnice Hlavní správy tiskového dohledu k vydání doporučila.

Konec nylonového věku tedy nakonec vyšel poprvé až v roce 1967 v Československém spisovateli.

Opožděné vydání textu způsobilo podezření ze strany francouzské spisovatelky ruského původu Elsy Trioletové; ta vydala v letech 1959 (*Růže na úvěr a Lunapark*) a 1963 (*Duše*) trilogii pod názvem *Nylonový věk*. Podezřívala pak Škvoreckého z plagiátorství a ten musel dokazovat, že novela *Konec nylonového věku* byla sepsána a především měla být původně vydána ještě před trilogií Elsy Trioletové.

Celkově vyšel text v pěti vydáních: druhého vydání se dočkal až po převratu, vyšel roku 1991 spolu s románem *Zbabělci* a povídkami *Prima sezóna* jakožto první svazek spisů Josefa Škvoreckého v nakladatelství Odeon. V roce 1998 pak samostatně v nakladatelství Ivo Železný (šlo o fotoreprint z předchozího vydání), v roce 2005 byl *Konec nylonového věku* vydán společně s povídkou *Babylonský příběh* v nakladatelství MAŤA a v roce 2010 společně se *Zbabělci* a povídkami

Sedmiramenný svícen v nakladatelství Československý spisovatel.

Souborná vydání *Konce nylonového věku* s dalšími díly mají jisté opodstatnění. Povídky *Prima sezóna*, ačkoliv byly většinou sepsány až v exilu a poprvé vyšly v nakladatelství 68 Publishers roku 1975, se odehrávají v letech nacistické okupace. Román *Zbabělci*, který vznikl mezi lety 1948–1949 a poprvé vyšel, jak už jsme zmínili, roku 1958, popisuje události sedmi dnů z konce 2. světové války. Děj novely *Konec nylonového věku* je zasazen do roku 1949. Mezi jednotlivými díly tedy můžeme sledovat chronologickou souvislost časových rámců jednotlivých vyprávění.

Sedmiramenný svícen je soubor povídek, odehrávajících se ve válečných letech a zastřešených dialogem mezi Dannym a Rebekkou v roce 1952. I tento text je tedy z hlediska doby odehrávání děje blízký *Zbabělcům* a *Konci nylonového věku*, s nimiž byl společně vydán.

Mezi *Zbabělci*, *Prima sezónou* a do jisté míry i *Sedmiramenným svícem* je i prostorová souvislost, jejich děj se odehrává v Kostelci. Všechna tato díla mají rovněž stejného vypravěče – Dannyho Smiřického.

Babylonský příběh je povídka, kterou Škvorecký sepsal podle fragmentů ze svého ztraceného románu, jež psal v letech 1946–1947 (tedy dříve než *Konec nylonového věku*) a který nesl název *Nylonový věk*.

V poznámce autora ke společnému vydání *Babylonského příběhu* a *Konce nylonového věku* Škvorecký píše: „Ty dva texty, zdá se, mají společný jen ten ‚nylon‘ v titulu. Když se však nad tím zamyslím, vidím, že společného mají přece jen víc. *Konec nylonového věku* je pokus o popis uskutečnění té noční můry, která mě začala přepadat od jara 1945, kdy mi Přema, kamarád z tabákového skladu, přinesl ilegální komunistický leták: v něm se konstatovalo, že Němci jsou už poraženi, proto se likvidační pozornost soudruhů musí soustředit na buržoazní skupiny protinacistického odporu, tedy na nás“ (Škvorecký 2005: 148–149).

Nylon je pro Škvoreckého symbolem pro krátké historické období mezi koncem války a únorem 1948, respektive doznívající ještě nějaký čas po nástupu komunismu k moci. Tedy opět tu můžeme vnímat vnitřní časovou souvislost textů, která je však zároveň jakýmsi obecnějším kulturním a společenským rámcem zobrazované doby.

2.2 Vývoj postav a jejich výskyt v dalším autorově díle

2.2.1 Samuel Gellen a Irena Hillmanová

Postava Samuela Gellena, jednoho ze šesti reflektorů v novele (problematikou vyprávěcí situace v *Konci nylonového věku* a pojmem „reflektor“ se budeme podrobněji zabývat v kapitolách 5 a 6), je v podstatě nejrazantnější změnou, která v procesu od vzniku textu k jeho vydání nastala. Ve strojopisu novely a ve verzi, jež byla předložena ke schválení Hlavní správě tiskového dohledu, se totiž namísto Samuela Gellena, studenta medicíny, vyskytoval Danny Smiřický, student anglistiky, nejznámější ze Škvoreckého – do jisté míry – autobiografických vypravěčů. Změna ve jméně postavy pravděpodobně měla literární důvody, vzhledem k typologii postavy Dannyho Smiřického v již vydaných *Zbabělcích* a v juvenilních textech Škvoreckého, které vyšly až o mnoho let později (Příbáňová 2012: 547).

Nicméně si tato postava zachovala svůj autobiografický rys, s autorem má společnou nešťastnou lásku ke vdané ženě. Samuel Gellen není jedinou postavou, která nese autobiografické rysy: dále je to profesor Monty Bartoš, nucený odjet vyučovat do pohraničí, a saxofonista Franci, který se trápí svým hudebním antitalentem. Přesto právě postava Samuela Gellena vystupuje v novele výrazněji než ostatní dvě, je mnohem více propojena s několika dalšími aktéry a tak je podstatnější pro dějovou linii a zároveň důležitější pro celkové vyznění textu.

Postava pojmenovaná jako Samuel Gellen se vyskytuje i v dalších Škvoreckého textech – v povídkách *Cesta k ateliérům*, *Sam píše recenzi*, *Již staří Egyptané*; v románu *Mirákl* pak vystupuje dr. Gellen jako přítel Dannyho Smiřického.

V *Cestě k ateliérům* představuje Samuelovu partnerku Irena¹, v níž můžeme poznat podobnou postavu, jako je Irena Hillmanová v *Konci nylonového věku* (dále

¹ Postava Ireny má ve Škvoreckého díle několik podob, které mají různé inspirační zdroje. Tak nelze ztotožňovat Irenu Hillmanovou s kosteleckou Irenou, platonickou láskou Dannyho Smiřického ve *Zbabělcích*. Pro kosteleckou Irenu byla hlavním inspiračním zdrojem Škvoreckého spolužačka z náchodského gymnázia Jaroslava Fibírová, pro Irenu Hillmanovou pak vdaná spolužačka z vysoké školy Marie Štichová (jíž Škvorecký dokonce ranou verzí *Konce nylonového věku* – krom jiných svých rukopisů – dedikoval).

jen KNV). Samuel Gellen se tak zdá promyšlenou alternativou za původního Dannyho Smiřického.

Dále se Irena z KNV shoduje svými základními rysy s postavou Lízy z povídek *Zákony džungle*, *Stínohra*, *Špinavý, krutý svět*, *Epilog s dcerou Boží* a *Růžové šampaňské*.

2.2.2 Změny ve jménech dalších postav

Knižní vydání se liší od strojopisné verze ještě několika jmény postav. Zmíníme zde dvě nejdůležitější: saxofonista Franci – František Stodola – se ve strojopisu vyskytuje pod jménem Josef Stodola, Jiřina Kočandrlová se původně jmenovala Hovorková.

2.2.3 Další postavy vyskytující se napříč Škvoreckého dílem

Ve strojopisu novely nalezneme několik postav, jež figurovaly i v rukopisu *Zbabělců*. V obsazení orchestru, jenž hraje na plese, v jehož průběhu se děj novely odehrává, se původně vyskytovaly postavy se jmény Joyda Čirhánek, Stéza, Jarýk, jeho přítelkyně Hannie a Pápen Bayerle. Pravděpodobně stejně jako Danny Smiřický se do knižního vydání nedostali ani hudebníci z knižního vydání *Zbabělců* – Fonda, Lexa, Harýk, Lucie a Benno Mánes (Přibáňová 2012: 550) a byli nahrazeni postavami Klaves, Kučera, Bunny, Lidie a Alex Löwenbach.

Přesto se dvě jména z kostelecké kapely ze *Zbabělců* v KNV objevují: v letmé zmínce, bez bližšího zařazení. Jde o jméno z rukopisu *Zbabělců* Joyda (Škvorecký 1991a: 634) – jako člen blíže neurčeného hudebního tělesa – a z knižního vydání se dostává do KNV Harýk (647) – jako student, jehož vyhodila z fakulty komise, jejímž členem byl Robert Hillman.

Poslední z postav, již můžeme nalézt jak ve *Zbabělcích*, tak v KNV, je Pedro Geschwinder, v KNV bývalý přítel Ireny Hillmanové, ve *Zbabělcích* jeden z kosteleckých známých Dannyho Smiřického.

„Autobiografická“ povaha mnohých Škvoreckého děl může svádět čtenáře ke ztotožňování fiktivních postav s reálně historicky existujícími osobami. Rozdíly, někdy

menší, někdy větší, v charakteristice postavy, která se pod stejným jménem vyskytuje v několika autorových textech, tento efekt reálnosti narušují, naopak zdůrazňují fiktivní podstatu. Stejným způsobem působí i to, shodují-li se charakteristické rysy dvou postav vystupujících pod dvěma jmény, jako je tomu v případě Ireny Hillmanové a Lízy.

V jedné z kapitol *Samožerbachu*, knihy, shrnující osudy nakladatelství 68 Publishers a několika textů Škvoreckého a jeho manželky, se sám autor otázkou autentičnosti svých postav věnuje. Vysvětluje, že ať už jeho postavy mají jednu nebo více reálných předloh (a někdy je naopak skutečné pouze jméno), vždycky jde o „*amalgám, směs nejrůznějšího složení*“ (Škvorecký 1991b: 299). A dále k tomu píše: „*chcete-li napsat něco, co má smysl, musíte si vypůjčovat ze života a kamuflovat to imaginací [...] především si člověk musí vypůjčit lidi. Ne však se do nich převtělit. Zná je pouze z vnějšku [...] Co o nich neví, to si představí. Co o nich ví, často ohne, narovná, upraví tak, aby se mu to hodilo do krámu. Ze živých lidí zbude nakonec často jenom jeden jediný autentický rys, ostatek je homunkulus, i když se má dobře k životu*“ (309).

A tak i „překrývání“ jednotlivých postav v různých Škvoreckého textech můžeme vnímat jako způsob onoho ohýbání a narovnávání.

3 Dobový ohlas *Konce nylonového věku*

V této kapitole chceme stručně shrnout dobový ohlas *Konce nylonového věku*, a to v případě dvou vydání textu: prvního, z roku 1967, a druhého, z roku 1991, kdy novela vyšla v souborném vydání spolu s románem *Zbabělci* a povídkami *Prima sezóna* jako první svazek spisů Josefa Škvoreckého. Dobový ohlas se pokusíme popsat na základě studie Felixe Vodičky – *Problematika ohlasu Nerudova díla*, která skýtá teoretická východiska pro kritické zkoumání dané oblasti. Nejpodstatnější z Vodičkových tezí je vnímání dobového ohlasu určitého textu jakožto konkretizace uměleckého díla, jejímž prostřednictvím teprve vstupuje do aktuální literární tradice. Důležitou charakteristikou takové konkretizace je, že je vždy omezena časově, společensky a individuálně. Proměnu dobového hodnocení lze nejlépe pozorovat na proměně kontextu literárního díla (kontext Vodička definuje poněkud příliš obecně jako „soubor souvislostí umožňujících esteticky vnímat a hodnotit dané dílo“, Vodička 1998: 303). Především se budeme tedy snažit určit prvek, jenž spojuje všechny kritické a recenzní texty daného období.

3.1 První vydání, 1967

Novela poprvé vyšla roku 1967, tedy sedmnáct let poté, co byla napsána. Kritikové a recenzenti ve svých textech tento anachronismus a vliv na působení uměleckého textu ve změněném literárním kontextu tematizovali. Kladli si tedy otázku, zda-li má Škvoreckého novela pouze literárněhistorickou hodnotu, je-li *Konec nylonového věku* chybějící doklad autorova tvůrčího vývoje, nebo nabízí-li dílo nějaký nadčasový přesah a má-li tak aktuální literární hodnotu.

Do první skupiny, jež vidí v novele pouze dokumentární hodnotu, patří (ať už v tomto rámci text hodnotí pozitivně či negativně) Jan Červenka (Kulturní noviny 1, 1968), Vladimír Dostál (Kulturní tvorba 6, 1968) a Zdeněk Eis (Rudé právo 48, 1968). Citujme pro názornost alespoň prvního ze jmenovaných kritiků: podle Jana Červenky „pražský příběh ‚pozlacené mládeže‘ dnes přec jen zastaral, že v něm nevidět přesně kontury doby i postav a jejich vztahů, že to, co mohlo mít význam v době vzniku, přece jen pozbylo naléhavější platnosti v dnešní konfrontaci

s potřebami literatury a života. [...] Proto je nutno [...] novelu chápat jako dokument zvláště autorova vývoje“ (Červenka 1968: 5).

Naopak Vladimír Karfík (Orientace 3, 1968) a Jiří Svoboda (Červený květ 13, 1968) mají za to, že novela v sobě obsahuje prvky, které ji činí aktuální i v době jejího opožděného vydání. První z nich považuje za nadčasový motiv dilematu společensko-politické povahy „*přijmout nebo utéci*“ (Karfík 1968: 86). Druhý pak vyzdvihuje ta místa v textu, v kterých vyplouvá na povrch něco obecně platného o české povaze.

Podrobněji bychom chtěli zmínit kritiku Milana Jungmanna² s názvem *Novela o marné touze* otištěnou v Literárních listech (1, 1968). Ten upozorňuje, že je třeba knihu vnímat z pozice doby, kdy svým vydáním vstoupila do literatury, tedy z hlediska soudobého literárního kontextu a v rámci něj je jedině možno k novele přistupovat.

Výhodou pro úspěch novely i přes její opožděné vydání je podle Jungmanna její nepoplatnost socialistickému realismu, jenž v 50. letech 20. století byl propagovaným a jediným oficiálně schvalovaným uměleckým směrem v tehdejší Československu. Jungmann Škvoreckého hodnotí jako autora, který literárně uzrál již jako mladý a jeho díla jsou rovněž více méně variacemi jednoho a téhož – tím míní základní téma jednotlivých knih a Škvoreckého pojetí literatury inspirované názorem Ernesta Hemingwaye, že „*spisovatelovým řemeslem je mluvit pravdu*“ (Jungmann 1968: 5), nikoliv stylistickou stránku autorových doposud vydaných děl.

Jungmann dále posuzuje *Konec nylonového věku* v souvislosti s románem *Zbabělci*, upozorňuje, že jejich vztah je hlubší, nežli stejné období, v němž byly oba texty napsány. Obě díla označuje za analýzu „*pocitového světa maloměstské mládeže na rozhraní dvou časů*“ (5).

Postavy *Konce nylonového věku* se ocitají vyvrženy z nového uspořádání společnosti, a ačkoliv uznávají nutnost vítězství komunistické strany, nejsou schopny přijmout nové životní podmínky. Škvorecký však své postavy neodsoudil, jak by se patřilo v souladu s dobovou estetikou 50. let 20. století. Tento přístup Jungmann vnímá jako Škvoreckého hlavní autorský přínos.

² Milan Jungmann se věnoval Škvoreckého dílu soustavněji a v roce 1993 vydala společnost Josefa Škvoreckého soubor jeho recenzí a článků věnovaných tomuto autorovi pod názvem *O Josefu Škvoreckém*.

3.2 Druhé vydání, 1991

Jistým omezením pro hodnocení druhého vydání textu je okolnost, že novela vyšla společně se *Zbabělci* a *Prima sezónou*. Navíc se jednalo o první svazek Škvoreckého spisů. Tak se kritiky a recenze tematicky zaměřovaly převážně na knihu jako celek, zejména pak na její uspořádání a redakční výběr textů zahrnutých do jednoho svazku. Některé články, které se zmiňují o tomto druhém vydání, tak pocházejí až z roku 1998 a jsou komentářem ke spisům Josefa Škvoreckého jakožto jisté ediční řady. Tak např. Jan Lukeš v Literárních novinách (9, 1998) poukazuje na to, že první svazek určil kritérium, podle něhož pak postupně autorova beletristická díla vycházela. Tedy kritérium vnitřní obsahové souvislosti, nikoliv chronologii vzniku jednotlivých textů.

Výběr textů souborného vydání komentuje už v roce 1991 Vladimír Novotný v Nových knihách: s kritériem vnitřní obsahové souvislosti mezi texty nesouhlasí, a tudíž pokládá za nepatřičné zařazení *Prima sezóny*, nejenom z hlediska chronologie děl, ale i z toho důvodu, že povídky byly sepsány „v oddechovém klíči, bez jakékoli společenské či myšlenkové naléhavosti“ (Novotný 1991: 2).

Recenzent také píše, že „spisovatel je tu možná až příliš kritický“ ke generaci, „jejíž svět se náhle zhroutil – a nikoliv její vinou.“ Z této poznámky můžeme vidět jistý posun dobového vnímání: články vztahující se k prvnímu vydání charakterizují Škvoreckého postoj k postavám své novely jakožto málo kritický z hlediska požadavků literární normy 50. let 20. století – socialistického realismu. Jde však spíše o proměnu vnímání oné kritičnosti, resp. o různý způsob, jakým se podle jednotlivých kritiků tato autorova kritičnost vztahuje k postavám novely.

Zmíňme ještě jednu kritickou výhradu k prvnímu svazku spisů. Michael Špirit v Orientaci, příloze Lidových novin, z roku 1998 poukazuje na nedostatek v podobě absence „komentáře ke vzniku, proměnám a dobovému přijetí jednotlivých textů“, jehož by bylo zapotřebí vzhledem k bohatosti „geneze a kritické konkretizace toho kterého textu“ (Špirit 1998: 2).

Obecně tedy můžeme říci, že dobové ohlasy prvního i druhého vydání se primárně nesoustředily na estetické vlastnosti samotného textu, ale spíše na určitou

mimotextovou skutečnost. V případě prvního vydání ještě kritikové onu okolnost – pozdní vydání novely – vztahovali k literární hodnotě *Konce nylonového věku* jako takového; u druhého vydání směřovaly komentáře do oblasti ediční a nakladatelské praxe a samotné novely se týkaly minimálně.

4 Nástin dějové linie novely a její interpretace

4.1 Nástin děje

Děj KNV se odehrává před a především na americkém plese na jaře 1949, tedy v brzké době po komunistickém převratu v únoru 1948. Na jeho pozadí střídavě sledujeme osobní příběhy šesti protagonistů. Prostor Reprezentačního domu, v němž se ples koná, je v rámci literárního textu spíše pouhý prostředek, který umožňuje sledovat všechny postavy novely v jejich vzájemných vztazích a zároveň je kulisou pro nejvýraznější složku textu – zobrazení myšlenkových pochodů jednotlivých aktérů, jejich vzpomínek a úvah. Dějová linie KNV se tak do jisté míry stává podružnou.

Samuel Gellen se zaobírá především svou víceméně platonickou láskou ke vdané Ireně Hillmanové. Milostnými problémy s Irenou se zabývá i její manžel Robert Hillman. Trápí ho zejména rozpor mezi osobností angažovaného komunisty a nešťastného manžela „existenciálně“ laděné paničky. Irena zažívá pocity životní marnosti, plynoucí ze stárnutí a nenaplněných snů.

Rozporný vztah přístupu k životu manželů Hillmanových naznačuje hned zkraje jejich příběhu první věta popisující interiér bytu manželů Hillmanových: „*Na Otázkách leninismu ležel J. P. Sartre a lampa s pergamenovým stínítkem osvětlovala rudý Kolmaníkův nos a strašnou šamanskou masku na stěně nad ním*“ (Škvorecký 1991a: 636).

Dějová linie společného příběhu těchto tří protagonistů končí tím, že Robert zbije Samuela, což vnímá jako akt zjednání nápravy ve věcech svého manželství i osobní morálky, avšak zároveň si je Robert vědom, že tento čin nemá žádnou definitivní platnost a nevyřeší jeho věčné pochybnosti a vnitřní rozpory.

Další postava, Jiřina Kočandrová, sestřenice Samuela Gellena, se zaobírá svým traumatem z nepěkného vzhledu a v průběhu děje často škodolibě pozoruje, komentuje a snaží se přilévat oleje do ohně milostného trojúhelníku Samuela, Ireny a Roberta.

Profesor Monty Bartoš prožívá ples jako poslední pražskou událost, než musí odjet učit podle ministerského výměru do pohraničí. Jeho loučení s milovaným

světem se mu nakonec zdaří lépe, než očekával, v okamžiku, kdy se mu podaří přemluvit dívku, o niž měl zájem celá svá pražská léta, alespoň k pár posledním polibkům.

Franci se zabývá rozporem mezi svými hudebními touhami a svým reálným hudebním (ne)nadáním a zdravotní indispozicí ke hře na tenorsaxofon. Ples je pro něj v tomto ohledu zlomovým okamžikem; v průběhu hudebního vystoupení jej definitivně zradí jeho bronchitické plíce (projeví se u něj onemocnění tuberkulózou), což znamená konec jeho podivné hudební kariéry.

4.2 Novela o konci starých dobrých časů

Můžeme říci, že většina aktérů je pod vlivem jakéhosi smutku z konce „starých dobrých“ časů. Už časový a prostorový rámec děje sám o sobě – americký, tedy – slovy tehdejší vládnoucí ideologie – „buržoazní“ ples po únoru 1948 – tento motiv obsahuje. Smutek pramení z nenaplněných snů a neuspokojivé současnosti aktérů, což logicky vede k utíkání do šťastnějších vzpomínek. Tímto je, jak už jsme zmínili výše, do značné míry upozaděna dějová linie novely: text z velké části představují dlouhé pasáže zobrazující vnitřní život postav, složený především ze vzpomínek a z obecnějších úvah o životě.

4.2.1 Jiřina Kočandrlová

Jiřina Kočandrlová vzpomíná na doby dětství, kdy pro ni otázka vzhledu a s tím spojené otázky vdavek, partnerství jak po společensky konvenční stránce, tak i po stránce erotické, neexistovaly.

Pohled na taneční vystoupení baletek v Reprezentačním domě vyvolává v Jiřině nejprve snění o plese, který by se konal na její počest někdy v dávné minulosti, byla-li by komtesou a krásná jako jedna z jejích šťastnějších známých. Spojení představy o šlechtickém původu a atmosféry smyšlené slavnosti v Jiřině probouzí vzpomínky na komtesu Griseldu, v jejíž společnosti prožila za svých dnů dětství několik šťastných momentů. Poté se v Jiřině myslí rozehrává přehlídka dalších dětských radostných zážitků, vzpomínky na čiré nadšení a úžas nad přírodními krásami okolí topolovského zámku, kde vyrůstala. Pro Jiřinu je to doba,

kdy se její dětské tělo nijak výrazně nelišilo od postav jiných dívek v její blízkosti a vědomí vlastní neatraktivy nehrálo žádnou životně důležitou úlohu, neexistovalo. „[...] a chytla ji zase lítost, že je to všechno pryč a že se to nikdy nevrátí, [...] ani to její vlastní dětské tělo, úplně stejné jako všechna ostatní dětská těla, bez hrozných ňader, bez myšlenek v mozku, jenom okouzlené bažantnicí, zámek a životem“ (Škvorecký 1991a: 652).

4.2.2 Irena Hillmanová

Podobně i Irena se upíná k dobám svého mládí, které trávila v pražské Libni. Tehdy byla mladou sečtělou studentkou, krásnou a okouzující, všemi obdivovanou, s mnoha nápadníky, kteří si však nedovolili překročit jisté hranice intimity. Její současnost se v těchto faktických okolnostech od mládí v podstatě neliší, stále nemá nouzi o zájem mnoha mužů pro svou výjimečnost, avšak sama sobě si připadá obyčejná, stará, vdaná. Jako by se vytratilo určité kouzlo, sama si není jista, co přesně to je, zda její vlastní očekávání, zájem či nevinnost.

Irena nedokáže zažívat radost z budoucnosti, již proklamuje komunistická ideologie a jí poplatný Irenin manžel. Pro ni je život jen postupné umírání. „*Jak může někdo žvanit o radostné budoucnosti, když každá budoucnost je vlastně jenom pomalé ztrácení původních věcí, vlastně vyřazování ze života. Jenom děti skutečně žijí lidský život. [...] Chtěla být zas malá holka, mladá a hloupá a s věcmi před sebou, aby ji překvapily*“ (681).

Irena se utápí v pocitu marnosti ze současnosti. Těžko však říct, na kolik je tento cit upřímný. Irena se většinu svého životního času nudí, rozhodně už nedokáže „prostě“ žít, tak jako děti. Vzruchy, jež se jí dotknou, musí být rafinované, filmové, dramatické, sama často hraje něco, co necítí, aby vyvolala určité reakce okolí. Tolikrát skloňovaný pocit marnosti, deklamovaný Irenou leckdy jako zaklínadlo, modlitba („[...] *všechno je k ničemu, něčemu, ničemu, marnost, marnost, amen*“ 638), může být jen další z prostředků, jimiž se Irena snaží vytrhnout ze všednosti.

Je třeba podotknout, že v KNV je Irenině postavě něco kolem dvaceti pěti let. Pocity, kterým Irena propadá, tak působí ještě nereálnějším dojmem. Jako by Škvorecký v jejím charakteru vyabstrahoval a zkomprimoval určitou stránku existenciálních literárních protagonistů, v nichž má postava Ireny značnou zálibu.

4.2.3 Robert Hillman

Irenin manžel Robert vzpomíná na chvíle, kdy se většina jeho myšlenek neupínala k nešťastné lásce k jeho ženě a její „existenciálně“ laděné povaze.

Jako angažovaný komunista tehdy pohrdal všemi intelektuály, existencialisty a stoupenci Freudovy psychoanalýzy, kteří se zaobírali rozháraným lidským nitrem. Stál v prvních řadách těch, kteří publikovali ostré kritiky proti autorům existencialismu, jako byl Sartre nebo Camus, a naopak propagoval socialistický realismus. Avšak ve své současnosti se najednou cítí jako exemplární hrdina oněch autorů.

Tehdy, tedy před únorem 1948, se do úmoru angažoval pro to, aby jeho komunistická strana dosáhla vítězství ve volbách. Takové chvíle pro Roberta znamenají ztracené štěstí. *„Tenkrát bylo kromě voleb všechno zcela nedůležité, kromě schůzí a projevů z nákladních aut po vesnicích. Myslel tehdy vůbec na Irenu? Myslel na ni na fakultních schůzích, kde se hlasovalo bojově a člověk cítil, že se rve s ospalostí, s únavou po třiceti, čtyřiceti hodinách zasedání, ale nemusel se rvát sám se sebou a nakonec, spolu s ostatními, zvítězil“* (655).

4.2.4 Monty Bartoš

Profesor Monty Bartoš se ve vzpomínkách upíná k právě uplynulým čtyřem rokům na studiích anglistiky v Praze.

„Člověče, máme novýho korneťáka, senza chlap.“

„Kde jste ho sebrali?“

„Je od vás. Z filozofie. Z prvního semáku.“

Rouček to prohodil jako banalitu, ale profesora se ta slova dotkla náhlým a mrazivým vědomím prchavosti času. Snad poprvé v životě. Být v prvním semestru, jak nádherné blaho! Mít před sebou ještě čtyři roky v Praze, ty, co on je má už za sebou. Jako centové závaží ho zdrtila beznaděj [...]“ (634).

Po Praze Monty toužil už od raného mládí. Avšak v okamžiku, kdy bylo rozhodnuto, že musí odjet vyučovat do pohraničí, si profesor hořce uvědomil, že vlastně nikdy nebyl zcela přijat za rovnoprávného člena pražské zlaté mládeže, okouzlené stejně jako on americkou kulturou. Jeho převaha v dokonalém ovládnutí

anglického jazyka a znalostech anglosaské a americké literatury nemohla nikdy soupeřit se silou konexí a protekce, které otevíraly dveře jeho pražským známým. Proto nedostal stipendium do Ameriky, proto teď musí do pohraničí a opustit svět, jenž ho tolik fascinuje, přestože je plný lidí, kteří mu nejsou ochotni nijak pomoci, poněvadž mezi ně nepatří a nezáleží jim na něm.

4.2.5 Franci

Jak už jsme dříve zmínili, pro Franciho jsou události na plese zlomovým bodem. Při hudebním vystoupení se začne dusit a vykašle krev. Projev tuberkulózy znamená konec jeho podivné hudební kariéry. V myšlenkách rekapituluje celé své trýznivé štěstí spjaté s hudbou. Vzpomíná na okamžik, kdy jej poprvé ovládla touha hrát na hudební nástroj, když k jeho rodičům přišel na návštěvu známý a zahrál na housle. Jak poté následovaly marné a bezvýsledné hodiny klavíru. Na nové okouzlení tentokrát jazzovou hudbou a touhu hrát ve spolužákem založeném orchestru. Tedy i na nové utrpení při beznadějných pokusech zvládnout hru na tenorsaxofon. Na pocit člena kapely, jenž je trpěn pouze ze shovívavosti.

Vykašlaná krev proto přináší Francimu podivný pocit úlevy, důvod, proč už se nemusí snažit dokázat sobě a všem nemožné.

Přestože Franciho vzpomínky patří k těm nejméně šťastným, porovnáme-li je se vzpomínkami ostatních postav, tak právě on v posledních větách svých úvah obecně zformuluje životní pocit, jenž je vlastní všem protagonistům: *„Všechno se v něm zastavilo před krásou neskonale estetické noci. Jenže – věděl o tom příliš mnoho. Byla to jenom další z těch prchavých, falešných chvil, které v člověku zůstávají a z jakých se nakonec skládá to, co zbývá ze života. Vzpomínky a sny. Věděl to. A v té zimní, lákavé, falešné hezké noci mu bylo nesnesitelně smutno, k nevydržení strašně a zoufale“* (723).

4.2.6 Samuel Gellen

I Samuel Gellen reflektuje zánik dobrého, avšak – v porovnání s ostatními postavami – na obecnější a méně osobní rovině, v širším časovém rozpětí, s cynismem vlastním jeho charakteru.

Interiér Reprezentačního domu, který zůstal nezměněn od dob jeho předků, asociuje Samuelovi obrazy mužů z jeho rodiny. Aplikuje na svůj rod marxistickou teorii o degenerování „buržoazní třídy“ od generace ke generaci. Jeho dědeček, který se z chudoby vypracoval k vrchní vrstvě společnosti, představuje první generaci, *„takzvané mladé, výbojné, dravčí mládě buržoazie. Živel na poli techniky pokrokový [...]“* (663). Samuelův otec, gynekolog, a jeho strýc, architekt, jenž převzal rodinné impérium po jejich otci, představují druhou generaci, vyrůstající v blahobytu výtvarníků svého předka, generaci, která už majetek ani moc rodu nerozšířila; *„[...] v ní se střetly síly kladu a záporu, dravosti a ochablosti a žádná nepřevážila“* (663). Samuel sám je představitelem třetí generace, které je vlastní už jenom „síla záporu a ochablosti“, užívající privilegií získaných díky svým předkům, nemající žádnou ctižádost, utloukající svůj život v nekonečných radovánkách.

Samuela tento úpadek nijak nedeprimuje, naopak má cynickou radost z toho, jak teorie skvěle funguje i v praxi.

4.2.7 Zlý sen, z něhož se nelze vyspat

Avšak i Samuel na konci příběhu ztrácí pod tíhou skutečnosti svůj cynický nadhled. Jak už jsme podotkli výše, všechno to utíkání do vzpomínek tvoří kontrast k neuspokojivé přítomnosti, přehlídka nesplněných snů stojí proti realitě – zlému snu, z něhož se nelze probudit (728).

Poslední pasáž novely, vrchol, pointa, nám znovu připomíná nejobecnější z rámců motivu zmíněného kontrastu; po proměnoáru více či méně osobních problémů jednotlivých postav – reflektorů se dostáváme k tématu konce nylonového věku, k začátku vlády komunismu.

Nad Samuelem, ležícím na zemi před Reprezentačním domem poté, co jej zmlátil žárlivý Robert, se starostlivě sklání dívka z „dělnické třídy“, kterou Samuel

potkal na začátku novely v tramvaji. Krátký dialog, který mezi nimi proběhne, je zobrazením životní propasti mezi nylonovým věkem a komunistickou dobou, mezi světem nevázané zábavy zlaté mládeže a „uvědoměle pracujících“, mezi hrou a realitou. Samuel se pokouší s dívkou flirtovat oslovuje ji slovy „*Haló, slunce! Nezapadej!*“ (727), načež se ona rozčílí pro jeho drzost a muž, který tuto dívku doprovází, opovržlivě prohlásí, že všichni, kdo jsou dneska večer v Reprezentačním domě, by potřebovali jediné, a to pořádně pracovat.

Samuelovi v ten moment dojde, že není možnost jak uniknout skutečnosti nové doby. „*Kymácel se po schodech k šatně, utíral si zakrvácený obličej kapesníkem a měl jedinou myšlenku, mít už kabát a ležet doma v posteli a ze všeho se vyspat. Docela jasně však věděl, že to není možné. A že to nikdy v letech jeho života nebude možné, vyspat se z toho. Z toho zlého snu. Z té skutečnosti*“ (727–728).

5 Vyprávěcí situace – teoretická východiska

Jako teoretické východisko pro popis vyprávěcí situace v KNV jsme zvolili monografii F. K. Stanzela *Teorie vyprávění*.

5.1 Vyprávěcí situace

Stanzel ve své monografii užívá pojmu typická vyprávěcí situace (dále jen TVS). TVS je koncipována jakožto abstrakce, ideální případ, jenž v konkrétních dílech bývá zřídka plně realizován.

Pro vyprávění jako takové je podle Stanzela druhově specifická zprostředkovanost. Tak jsou TVS definovány na základě tří konstitutivních složek zprostředkovanosti: osoby, perspektivy a modu. Každá z těchto složek kulminuje v konkrétních literárních textech mezi dvěma krajními opozičními body, jež Stanzel označuje po vzoru strukturalistické teorie jako binární opozici.

5.1.1 Osoba

U této konstituující složky Stanzel upozorňuje (Stanzel 1988: 66), že i když se hovoří o vyprávění v první osobě a vyprávění ve třetí osobě (jakožto o binární opozici prvku zprostředkovanosti osoba), nejsou rozhodujícím kritériem pro odlišování těchto dvou vyprávěčů ona zájmena „já“ a „on“, vyskytující se ve vyprávění, nýbrž identičnost (nebo naopak neidentičnost) existenciálních oblastí, v nichž žijí vyprávěč a postavy. Tedy zda-li je vyprávěč „*uvnitř nebo vně fiktivního světa postav románu nebo povídky*“ (66). V tradiční terminologii bylo přisuzováno vyprávění v 1. gramatické osobě identičnosti existenciálních oblastí a vyprávění ve 3. gramatické osobě opačnému případu.

5.1.2 Perspektiva

Konstitutivním prvkem této složky je míra zúčastněnosti postavy zprostředkovatele (vypravěče nebo reflektora) na dění. Jako binární opozici rozlišuje Stanzel vnitřní a vnější perspektivu, a to podle toho, *„zda hledisko, z něhož je vyprávěná látka prezentována, se nachází uvnitř příběhu, tj. v hlavní postavě nebo v centru dění, anebo je vně dění, v nějakém vypravěči, který sám není nositelem děje, nýbrž referuje příběh jako pozorovatel nebo nezúčastněný kronikář“* (67).

Při vnitřní perspektivě má vyprávění tendenci k silnému perspektivismu, naopak při vnější perspektivě spíše k aperspektivismu. Avšak nutno podotknout, že čistého aperspektivismu nelze dosáhnout. I při autorské vyprávěcí situaci (jedné z TVS, o níž se zmíníme níže), kde může vystupovat tzv. vševědoucí vypravěč, existuje jistý výběr prvků zobrazených a nezobrazených (např. čtenář má vhled do vědomí pouze několika postav, nikoliv všech ve vyprávění vystupujících).

5.1.3 Modus

Tato složka vyprávěcí situace (dále jen VS) pro nás bude v následující kapitole této práce nejpodstatnější, a proto se jejím definováním a vyložením podle Stanzelovy *Teorie vyprávění* budeme zabývat podrobněji.

„Modem rozumíme souhrn možných variant způsobu vyprávění [...] mezi vyprávěním ve vlastním smyslu zprostředkovanosti, tj. při němž má čtenář představu, že je konfrontován s osobním vypravěčem, a zobrazením, tj. zrcadlením fiktivní skutečnosti ve vědomí jedné románové postavy, přičemž ve čtenáři vzniká iluze, že vnímá fiktivní svět bezprostředně“ (65–66).

Opozicí složky modus je tedy tematizovaná zprostředkovanost a zapíraná zprostředkovanost (nebo iluze bezprostřednosti) narativního zobrazení (178).

Binární opozicí složky modus je protiklad mezi postavou vypravěče a postavou reflektora, kteří zprostředkovávají vyprávění každý jiným způsobem (179).

Rozdíl mezi vypravěčem a reflektorem vymezuje Stanzel na základě toho, zda-li je ve vyprávění zřetelně rozeznatelné vyprávěcí Já – tak je tomu takřka u všech autorských vypravěčů a u některých vypravěčů v 1. osobě. Jestliže

zprostředkující postava nevypráví, ale pouze reflektuje své zážitky bez tematizace komunikace oněch zážitků (180), tedy je-li ve vyprávění zobrazena pouze jako prožívající Já, pak jde o postavu reflektora.

Proto jediné v takové VS, kde je přítomen explicitní vypravěč, existuje komunikační proces, kde na jedné straně stojí vysílatel (jímž je právě vypravěč) a příjemce, tedy čtenář. Reflektor nevypráví, tedy není vysílatelem, a proto vzniká ve čtenáři iluze, že skrze vědomí a oči reflektora vidí nezprostředkovaně přímo do dění. *„Epistemologický rozdíl mezi příběhem sdělovaným postavou vypravěče a příběhem prezentovaným postavou reflektora spočívá hlavně v tom, že vypravěč si je stále vědom, že vypráví, kdežto reflektorovi takové vědomí zcela chybí“* (182).

S konstitutivní složkou modu souvisí pojmy z anglosaské teorie vyprávění „telling“ a „showing“. „Telling“ označuje vyprávění zprostředkované, neboli vlastní (176), „showing“ pak zdánlivě bezprostřední způsob, scénicky-imitativní. Stanzel tyto dva způsoby zprostředkování nazývá referující vyprávění a scénické zobrazení. „Telling“ je tedy typické pro modus vypravěče, „showing“ pak pro reflektora. Iluze bezprostřednosti se při scénickém zobrazení dosahuje dvojím způsobem: jednak převážně dialogizovanými scénami s neosobními odkazy na mluvní situaci a provázející děj, jednak odrazem fiktivního dění ve vědomí románové postavy. Právě druhý z těchto způsobů je vlastní VS, kde se vyskytuje reflektor (179).

Zmiňme ještě pojem věrohodnosti. Podle Stanzela se věrohodnost, tedy problematika spolehlivosti či nespolehlivosti, vztahuje pouze na postavy vypravěče. Otázka věrohodnosti a pravdivosti má podle něj interpretační hodnotu totiž pouze u postav, *„které pronášejí verbálně formulované výpovědi a oslovují nebo chtějí oslovit nějakého adresáta [...]“. U postav reflektorů je kritérium spolehlivosti irrelevantní. Zde je naopak možno rozlišovat jednak ‚jasné‘ a ‚nejasné‘ reflektory, podle toho, zda příslušné postavy jsou vybaveny ostrou nebo jen slabou vnímavostí [...]“* (187–188).

Lze předpokládat, že větší míra věrohodnosti je vlastní vypravěči autorskému, který se může snažit o zdání vševědoucnosti, než vypravěči v 1. osobě.

5.2 Typická vyprávěcí situace

Stanzel uvádí tři typické vyprávěcí situace, které se navzájem odlišují na základě způsobu zprostředkovanosti vyprávění. U každé z TVS lze určit jinou z výše popsaných konstitutivních složek jakožto dominantní (13). Definováním pomocí tří složek vzniká triadický systém, jež Stanzel uspořádává do kruhového diagramu, z něhož názorně vyplývá vzájemný vztah tří TVS i jednotlivých konstitutivních složek pro každou z TVS zvlášť.

5.2.1 Vyprávěcí situace 1. osoby

U této TVS je dominantní identičnost existenciálních oblastí (první osoba je postavou románovou). Sekundárně charakterizuje tuto TVS vnitřní perspektiva a modus vypravěč.

5.2.2 Autorská vyprávěcí situace

Z komplexu prvků zprostředkovanosti je zde dominantní perspektiva, a to vnější. Sekundárními charakteristikami autorské VS jsou neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav a modus vypravěč.

5.2.3 Personální vyprávěcí situace

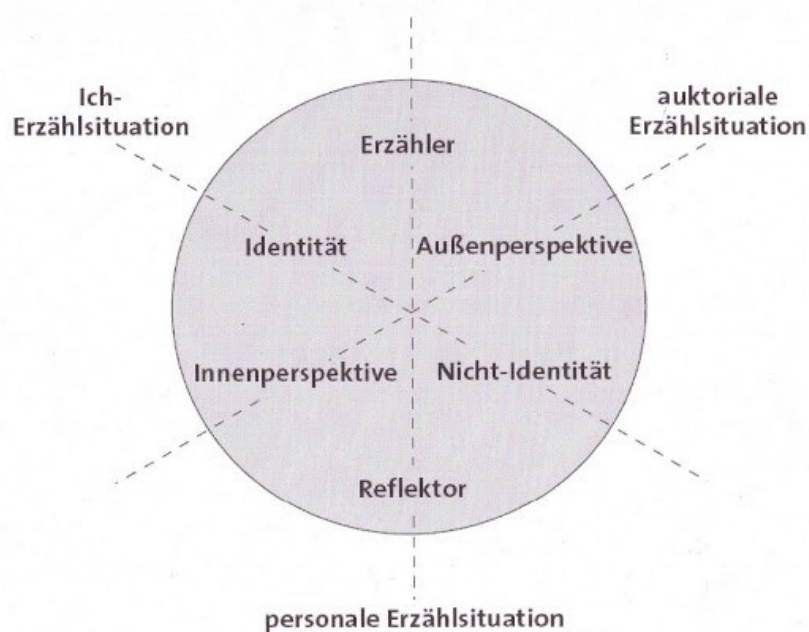
Dominantním prvkem je v této VS modus – reflektor. Dále charakterizuje personální VS vnitřní perspektiva a neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav.

Je nutno podotknout, že v této TVS sice neexistuje postava vypravěče, jako u VS 1. osoby a autorské VS, přesto se ve vyprávění, kde vystupuje pouze postava reflektora, jež se snaží vzbudit iluzi nezprostředkovanosti, občas projeví skrze určité výpovědi skrytý vypravěč, jemuž však chybí „tělesnost“, nevystupuje ve vyprávění jako konkrétní postava. A tomuto skrytému vypravěči náleží neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav.

5.2.4 Kruhový diagram typických vyprávěcích situací

Vztahy mezi jednotlivými konstitutivními složkami v rámci typických vyprávěcích situací názorně ilustruje Stanzelův kruhový diagram TVS.³

Franz K. Stanzels Typenkreis der Erzählsituationen



³ Obrázek kruhového diagramu přebíráme ze stránek <http://deutsch-gk.blogspot.cz/>.

Ich-Erzählsituation – vyprávěcí situace 1. osoby

auktoriale Erzählsituation – autorská vyprávěcí situace

personale Erzählsituation – personální vyprávěcí situace

Erzähler – vypravěč

Reflektor – reflektor

Nicht-/Identität – ne/identičnost (existenciálních oblastí vypravěče a postav)

Außen-/Innenperspektive – vnější/vnitřní perspektiva

6 Vyprávěcí situace *Konce nylonového věku*

6.1 Zprostředkující postava

V *Samožerbachu* Škvorecký popisuje vyprávěcí techniku několika svých děl: „*Mirákl je v ichformě, v první osobě jednotného čísla, spadá tak vlastně do kategorie tzv. center vědomí, i když ten termín si Henry James vymyslel vlastně pro třetí osobu, protože první neměl rád. Přístup má v takovém románě autor i čtenář do vědomí pouze jedné osoby, ostatní jsou viděny očima a posuzovány myslí tohoto chodícího centra. V třetí osobě může být center víc, jako třeba v Dos Passosovi, a pak se to liší od technicky vševědoucího vypravěče tím, že autor (který ani jako vševědoucí vypravěč, ani je-li v třetí osobě použita centra nebo center vědomí, není aktérem v ději, jak je tomu v ichformě) děj nekomentuje, neobrací se s oslovením na čtenáře (Milí čtenáři...) atd. Já jsem způsobu několika center použil v *Konci nylonového věku*, a *Tankový prapor* je technicky vzato hybrid [...]*“ (Škvorecký 1991b: 286).

Jak naznačuje výše uvedená citace, vyprávěcí situace KNV je velmi specifická a v rámci Škvoreckého díla ojedinělá. V textu můžeme identifikovat šest střídajících se postav, jež nám zprostředkovávají vyprávění – Samuela Gellena, Irenu Hillmanovou, Roberta Hillmana, Jiřinu Kočandrlovou, profesora Montyho Bartoše a saxofonistu Franciho.

Poté, co jsme v předchozí kapitole stručně popsali teorii vyprávění a typických vyprávěcích situací podle F. K. Stanzela, můžeme tato teoretická východiska aplikovat na text KNV a na typ postavy, jež nám zprostředkovává vyprávění.

Škvorecký v uvedené citaci zmiňuje pojem centrum vědomí Henryho Jamese. Podle Lexikonu teorie literatury a kultury A. Nünninga (Nünning 2006: 360) se James „*chtěl vyhnout závislosti na vypravěči, aniž by byl současně nucen jej nahradit pouze dialogickým znázorněním toho, co se děje, a proto zavedl zprostředkující postavu pozorovatele, z jejíž perspektivy je prezentován téměř celý děj. Tuto postavu*

označuje v předmluvách střídavě jako reflector, register, resp. centre of consciousness [...]“

Centrum vědomí, o němž Škvorecký v *Samožerbachu* píše v souvislosti s několika svými texty, může v Stanzelově teorii odpovídat jak vypravěči v 1. osobě, tak zprostředkující postavě reflektora. Na rozdíl od Škvoreckého děl, kde se vyskytuje postava Dannyho Smiřického, jež je zároveň vypravěčem v 1. osobě (*Zbabělci*, *Prima sezóna*, *Mirákl* ad.), se vyprávěcí situace KNV dá označit jako personální VS se zprostředkující postavou (postavami) reflektora. Ve vztahu k celé autorově tvorbě je vyprávěcí situace KNV zcela atypická tím, že se v ní střídá vícero reflektorů, jak už jsme zmínili výše.

Střídáním šesti reflektorů vzniká neobvyklá vyprávěcí situace. Aktuální reflektor (a to zejména Samuel Gellen, Irena Hillmanová, Robert Hillman a Jiřina Kočandrllová, kteří jsou navzájem úžeji propojeni) vždy předešlé svůj osobní názor na ostatní postavy KNV (a tedy i na ostatní aktéry střídající se v roli reflektora) a zároveň čtenáři předkládá charakteristiku sama sebe skrze své myšlenkové pochody. Díky střídání reflektorů tak získáváme mozaiku více úhlů pohledu na stejné postavy a situace, což do značné míry supluje vševědoucího vypravěče. Tím však nechceme vyprávěcí situaci KNV a takovou vyprávěcí situaci, kde se vyskytuje vševědoucí vypravěč, ztotožňovat. V případě KNV se stále jedná o několik jednotlivých subjektivních úhlů pohledu, jež se v rámci celého vyprávění skládají v určitý celek předkládaný čtenáři.

6.2 Střídání reflektorů a prostředky soudržnosti mezi jednotlivými pasážemi

V kapitole 4 jsme stručně nastínili děj novely, a tedy i vzájemné vztahy mezi jednotlivými střídajícími se reflektory. Z tohoto popisu je patrné, že čtyři ze šesti uvedených aktérů jsou spjati úžeji: jde o Samuela Gellena, Irenu Hillmanovou, Roberta Hillmana a Jiřinu Kočandrllovou.

Další z šestice, Monty Bartoš, se pouze v jedné pasáži setkává s jedním ze čtyř zmíněných blíže propojených protagonistů, Irenou Hillmanovou. Aktuálním reflektorem v této situaci je Irena. Saxofonista Franci se se čtyřmi řečenými aktéry nepotkává vůbec; setkává se pouze s profesorem Montym Bartošem cestou do

Reprezentačního domu, kde se koná ples. Aktuálním reflektorem je v daném úseku textu Monty Bartoš.

6.2.1 Linie posloupnosti střídajících se reflektorů

Pro schematickou a přehlednou představu o střídání reflektorů v KNV uvádíme následující linii posloupnosti.

${}^1J_1 - / - {}^2S_1 - {}^3J_2 - / - {}^4M_1 - / - {}^5I_1 - / - {}^6M_2 - / - {}^7S_2 - {}^8J_3 - / - {}^9F_1 - / - {}^{10}R_1 - {}^{11}I_2 - / - {}^{12}F_2 - / - {}^{13}S_3 - / - {}^{14}M_3 - / - {}^{15}J_4 - / - {}^{16}F_3 - / - {}^{17}I_3 - {}^{18}J_5 - / - {}^{19}S_4 - / - {}^{20}I_4 - / - {}^{21}R_2 - / - {}^{22}M_4 - {}^{23}I_5 - / - {}^{24}S_5 - {}^{25}R_3 - / - {}^{26}F_4 - / - {}^{27}I_6 - / - {}^{28}J_6 - {}^{29}S_6$

Kapitálky označují jednotlivé reflektory: F – Franci, I – Irena Hillmanová, J – Jiřina Kočandrlová, M – Monty Bartoš, R – Robert Hillman, S – Samuel Gellen. V popisu jednotlivých pasáží používáme pro označení jednotlivých postav jejich křestní jména či hypokoristika.

Číslo v levém horním indexu vyjadřuje pořadí dané pasáže v rámci celku textu, pravý dolní index uvádí, po kolikáté se v textu vyskytuje perspektiva daného reflektora označeného kapitálkou.

Lomítka označují změnu místa děje. Při popisování prostředků navazování mezi jednotlivými pasážemi průběžně znovu uvedeme tuto linii a graficky vyznačíme tu část linie, kterou aktuálně popisujeme.

Pakliže popisujeme některý prostředek, jímž jsou propojeny vzdálenější pasáže textu, uvádíme v závorce za deskripcí výsek z linie posloupnosti a dané party v něm zvýrazňujeme.

6.2.2 Popis návazností mezi pasážemi

6.2.2.1 1.–6. pasáž

¹J₁ – / – ²S₁ – ³J₂ – / – ⁴M₁ – / – ⁵I₁ – / – ⁶M₂ – / – ⁷S₂ – ⁸J₃ – / – ⁹F₁ – / – ¹⁰R₁ – ¹¹I₂ – / – ¹²F₂ – / – ¹³S₃ – / – ¹⁴M₃ – / – ¹⁵J₄ – / – ¹⁶F₃ – / – ¹⁷I₃ – ¹⁸J₅ – / – ¹⁹S₄ – / – ²⁰I₄ – / – ²¹R₂ – / – ²²M₄ – ²³I₅ – / – ²⁴S₅ – ²⁵R₃ – / – ²⁶F₄ – / – ²⁷I₆ – / – ²⁸J₆ – ²⁹S₆

Prvních šest pasáží se týká doby před začátkem plesu v Reprezentačním domě. V roli reflektora se tu setkáváme jen se čtyřmi aktéry – Jiřinou, Samuelem, Montym, a Irenou, avšak v jednom z Montyho partu se objevuje Franci a v Irenině vstupu zase Robert.

První tři pasáže jsou v úzké dějové souvislosti. Jiřina se chystá doma v koupelně na ples, přičemž je zde zmíněno, že ji má vyzvednout její bratranec Samuel. Poté začíná Samuelův part, odehrávající se na cestě k Jiřině. Oba passy spojuje detail „hořících oken“. Jiřině se z domova otevírá pohled na Prahu, kde okna domů „[...] slavnostně hořela naproti večernímu slunci [...]“ (Škvorecký 1991a: 620). Samuelovi se na cestě za Jiřinou naskýtá opačný pohled – na Jiřinino bydliště: „[...] elektrika vjela do radlického údolí. Hořící okna statku mu [Samuelovi] připomněla věci jeho skutečného života“ (625).

V tramvaji Samuel potkává dívku, jež se v textu objeví ještě jednou, na konci novely. Uvažuje, že by vystoupil z tramvaje, nešel na ples a nesetkal se tak se svou rafinovanou platonickou milenkou, a že by raději prožil příjemně prostý románek s dívkou z tramvaje. Ve výsledku však zůstane jen u představy.

První Jiřinina a první Samuelova pasáž probíhají současně, Samuelův part končí tím, že vstupuje do domu. Následuje druhá Jiřinina perspektiva, začíná tím, že Jiřina zaslechne, jak do domu vstoupil Samuel. Mezi druhým a třetím partem textu tak není žádný časový odstup či posun, plynule na sebe navazují.

Konec Samuelovy pasáže, druhé v rámci celku: „Vystupoval [Samuel] pomalu po tom španělském schodišti vzhůru. Půl dvora leželo už ve stínu a ve stájích rozsvítili. Otrava nastávala. Vzal za kliku a vešel dovnitř“ (627).

Začátek Jiřininy pasáže, třetí v rámci celku: „Slyšela [Jiřina] ho [Samuela], jak

jde po dlaždičkách v předsíni a otevírá kuchyňské dveře, a pak jeho hluboký hlas, Dobrý den, a matčinu nadšeně radostnou odpověď, Vítám tě, hochu!“ (627).

Poté však následují dvě pasáže, prostorově situované každá na jiném místě, bez časové následnosti. Obě se však odehrávají, stejně jako předcházející triáda perspektiv Jiřina – Samuel – Jiřina v časovém úseku před začátkem plesu. Jsou tedy časově sousledné.

Montyho první a celkově čtvrtý part textu nás zavádí do prostředí klubu SBA (Student's British Association – Britská společnost). V klubu potkává Gustava, s jehož postavou se později setkáme ještě v jednom z Franciho passů. Sedě v klubu přemítá Monty o svých pražských známých, mj. o Renátě, jejíž postava vystupuje v textu jakožto objekt úvah ve všech Montyho partech.

V tomto úseku není explicitně řečeno, že by měl Monty dnes večer jít na ples podobně jako ostatní protagonisté; to se s určitostí dozvídáme až z Montyho druhé pasáže (šesté v rámci textu).

Následující pátá pasáž – Irenina – zachycuje přípravy manželů Hillmanových na ples. Kromě Ireny zde tedy vystupuje i Robert. Pátý úsek textu je propojen i s první triádou perspektiv Jiřina – Samuel – Jiřina, Irena myslí na svého platonického milence Samuela a představuje si, „[...] *jak asi právě kecá s Jiřinkou na statku a pak s ní pojedou do Repre* [...]“ (637). Part je ukončen odchodem manželského páru na ples.

Po Ireně se vracíme k Montymu, zastihujeme jej v pražských ulicích poté, co odešel z klubu, tedy v časové a prostorové návaznosti na jeho předchozí part.

Z konce první Montyho pasáže, čtvrté v rámci celku: „[...] *z věšáku sebral [Monty] kabát a klobouk a vypadl ven. [...] Zahnul za roh a zamířil po Příkopech k Repre*“ (636).

Začátek druhé Montyho pasáže, šesté v rámci celku: „*Z klubu odcházel s rozhodnutím, že na ples nepůjde, ale jak kráčel po Příkopech [...] najednou se na to zas díval docela jinak*“ (642).

Z uvedené citace ze začátku Montyho druhého partu se dozvídáme, že i on se, stejně jako ostatní protagonisté, účastní večer plesu. Při cestě po městě Monty potkává Franciho, z jejich krátkého rozhovoru vyplývá, že Franci také míří do Reprezenčního domu, a to o něco dříve než Monty, aby se mohl sehrát s orchestrem.

6.2.2.2 7.–12. pasáž

$^1J_1 - / - ^2S_1 - ^3J_2 - / - ^4M_1 - / - ^5I_1 - / - ^6M_2 - / - ^7S_2 - ^8J_3 - / - ^9F_1 - / - ^{10}R_1 - ^{11}I_2 - /$
 $- ^{12}F_2 - / - ^{13}S_3 - / - ^{14}M_3 - / - ^{15}J_4 - / - ^{16}F_3 - / - ^{17}I_3 - ^{18}J_5 - / - ^{19}S_4 - / - ^{20}I_4 - / - ^{21}R_2$
 $- / - ^{22}M_4 - ^{23}I_5 - / - ^{24}S_5 - ^{25}R_3 - / - ^{26}F_4 - / - ^{27}I_6 - / - ^{28}J_6 - ^{29}S_6$

Od druhé Samuelovy pasáže, celkově sedmé, se děj odehrává již na plesu. Při vstupu do Reprezentačního domu zahlédne Samuel svou příbuznou Evu Martinezovou, s jejíž postavou se v rámci textu v Samuelově perspektivě setkáme ještě několikrát, je tak jedním z pojících článků některých z jeho partů.

Již uvnitř Reprezentačního domu vedou Samuel a Jiřina společenskou konverzaci s několika vedlejšími postavami, jež se v novele objeví ještě několikrát, a to i v perspektivě jiných ze střídajících se reflektorů, což funguje v rámci textu jako další ze sjednocujících prvků. Jsou to bývalý přítel Ireny⁴ Pedro Geschwinder, jeho současná dívka Žofie Bernátová a dr. Havel. V rozhovoru jsou zmíněni Irena a Robert a pasáž končí tím, že Samuel zmíněné aktéry zahlédne. Následuje Jiřinina perspektiva, začínající tím, že i ona si povšimla jejich příchodu do Reprezentačního domu.

Konec Samuelovy pasáže: „[Samuel] *uviděl Irenu, v černých šatech z lesklého taftu, jak jde přímo k němu [...] a táhne za sebou otráveně vyhlízejícího Roberta*“ (649).

Začátek Jiřininy pasáže: „*Dcera statkářova si jí taky hned všimla, ale její pozornost se škodolibě soustředila na bratrance*“ (650).

Společnost se odebírá do tanečního sálu, kde začíná baletní předtančení, Robert nabízí rámě Jiřině, Irenu pak doprovází Samuel.

V roli reflektora se poté ocitá Franci. Jak už jsme zmínili, v Montyho druhé, v rámci celku šesté, pasáži Franci spěchal do Reprezentačního domu, aby naladil svůj tenorsaxofon. Franciho první part (v rámci celku devátý) pak začíná slovy: „*Franci se přišoural k pianu a zaškemral: ‚Emile, nalad’ mě!’*“ (653). První

4 Tento detail, podstatný pro zařazení Pedra do sítě vztahů mezi postavami, je v daném Samuelově passu explicitně řečen.

a druhý výskyt Franciho v textu jsou tak propojeny v časové následnosti ($- {}^6M_2 - / - {}^7S_2 - {}^8J_3 - / - {}^9F_1 -$).

Důležitým detailem pro soudržnost textu je Francim pozorovaná scéna, odehrávající se mezi jedním z jeho kolegů z orchestru Bunnym a jeho dívkou Lydií: „[...] *Bunny [...] se pokoušel strčit bílou růží za řadra své dívky Lydie. Lydie v bledě fialových šatech si ji tam nechtěla dát strčit, zápolili před zraky kapely, jako vždycky, a jako vždycky bude potom Lydie celý večer sedět poblíž orchestru [...] spor o růži [...] vyvrcholil a spolu s růží zajely do Lydiina výstřihu i Bunnyho dlouhé prsty*“ (653, 654). V jedné z následujících pasáží se pak detaily týkající se Lydiiny osoby uvedené v citaci objeví znovu, více se o tom zmíníme na příslušném místě ($- {}^9F_1 - / - {}^{10}R_1 - {}^{11}I_2 - / - {}^{12}F_2 - / - {}^{13}S_3 -$).

Franciho perspektiva působí vůči předcházejícím dvěma (Samuela a Jiřiny) a následujícím dvěma (Roberta a Ireny) pasážím dojmem intermezza, vracíme se pak totiž v prvním Robertově partu v textu opět do sálu, kde probíhá baletní předtančení, k postavám Samuela, Jiřiny a Ireny do stejné situace, v níž jsme je před Franciho úsekem opustili pod zorným úhlem Jiřiny ($- {}^7S_2 - {}^8J_3 - / - {}^9F_1 - / - {}^{10}R_1 - {}^{11}I_2 -$).

Z konce Jiřiny třetí, v rámci celku osmé, pasáže: „*Vedle Semínka, zavrtávajícího se jí očima do štíhlého krku, spatřila Irenu Hillmanovou [...]. Semínkův ohryzek se pohnul nahoru, dolů, a dceři statkářově vybuchl v prsou malý, pohrdlivý smích. [...] Bleskurychle se otočila k Robertovi a stačila ještě zachytit jeho zlý, strastmi naplněný pohled, který rovněž sledoval prostocviky Semínkova ohryzku*“ (652).

Začátek Robertovy první, v rámci celku desáté, pasáže: „*Všechno, ale úplně všechno je tak zatraceně jiné, než si to představoval, uvažoval Robert Hillman, když hleděl na svoji zasněnou ženu, vnímal erotický pohled Sama Gellena a před očima se mu kmitaly nejasné bílé skvrny baletek*“ (654).

Roberta střídá Irenina perspektiva, v níž jsou tematizovány Ireniny vzpomínky na vlastní taneční kariéru asociované pozorovanými baletkami. To, spolu s posledními větami Irenina úseku reflektujícími Robertův žárlivý pohled a blízkou přítomnost Samuela, nám dává signál, že se aktuální passus odehrává na témže místě a ve stejném čase jako předcházející Robertův ($- {}^{10}R_1 - {}^{11}I_2 -$).

Poté následuje druhý Franciho, v rámci celku dvanáctý, part odehrávající se ve stejném čase jako předcházející Robertův a Irenin. Franci v tu chvíli také sleduje

baletní předtančení, avšak nikoliv ve společnosti Roberta, Ireny, Samuela a Jiřiny. Na konci úseku odchází do jiného sálu zasednout mezi ostatní hudebníky svého orchestru.

6.2.2.3 13.–18. pasáž

$^1J_1 - / - ^2S_1 - ^3J_2 - / - ^4M_1 - / - ^5I_1 - / - ^6M_2 - / - ^7S_2 - ^8J_3 - / - ^9F_1 - / - ^{10}R_1 - ^{11}I_2 - / - ^{12}F_2 - / - ^{13}S_3 - / - ^{14}M_3 - / - ^{15}J_4 - / - ^{16}F_3 - / - ^{17}I_3 - ^{18}J_5 - / - ^{19}S_4 - / - ^{20}I_4 - / - ^{21}R_2 - / - ^{22}M_4 - ^{23}I_5 - / - ^{24}S_5 - ^{25}R_3 - / - ^{26}F_4 - / - ^{27}I_6 - / - ^{28}J_6 - ^{29}S_6$

Následující pasáže dále rozvádějí příběhy několika ze střídajících se reflektorů, každého z nich nacházíme odděleně na některém místě Reprezentačního domu.

Třináctý part patří Samuelovi, tančí s Irenou, tedy nacházíme jej v páru s touž postavou, v jejíž společnosti jsme jej opustili před Franciho druhým vstupem (– $^{11}I_2 - / - ^{12}F_2 - / - ^{13}S_3$ –). V Samuelově pasáži jsou popsány různé detaily z tanečního sálu, mj. se zde píše: „*Tančili mlčky kolem orchestru, na něž zasněně hleděla dívka v bledě fialových šatech s bílou růží ve výstřihu [...]*“ (662). Daná výpověď nás odkazuje na první Franciho part v textu (v rámci celku devátý). Při jeho popisu jsme uvedli v citaci milostnou šarvátku mezi členem orchestru Bunnym a jeho dívkou Lydií, kdy se Bunny snažil Lydii zastrčit za výstřih bílou růží. Detail dívky pozorující orchestr v bledě fialových šatech a s květinou ve výstřihu v Samuelově úseku tak naznačuje, že Samuel s Irenou tančí v sále, kde se vyskytuje i postava Lydie a zároveň je tak nepřímě řečeno, že k tanci hraje orchestr, v němž sedí Franci a Bunny (– $^9F_1 - / - ^{10}R_1 - ^{11}I_2 - / - ^{12}F_2 - / - ^{13}S_3$ –).

V této pasáži je tematizována ještě jedna z vedlejších postav, která byla letmo zmíněna už dříve: Samuelova příbuzná Eva Martinezová, již Samuel ve svém druhém, v rámci celku sedmém, partu zahlédl, když přicházel do Reprezentačního domu. V aktuálním passu ji tančící pár upozoruje na parketu s jejím manželem a Eva se stává předmětem hovoru. Samuelův třetí úsek končí Ireniným uraženým prohlášením „*Ať mi vaše Eva políbí zadánek!*“ (665). Celá tato konverzace je podstatná pro návaznost s další Samuelovou

pasáží vyskytující se v textu. Více se o tom zmíníme na příslušném místě (– ¹³S₃ – / – ¹⁴M₃ – / – ¹⁵J₄ – / – ¹⁶F₃ – / – ¹⁷I₃ – ¹⁸J₅ – / – ¹⁹S₄ –).

Čtrnáctý passus patří Montymu. Naposledy jsme ho opustili v pražských ulicích, nyní se ocitá uprostřed plesového víření. V baru Reprezentačního domu potkává Pedra Geschwinderu, jenž utápí žal z promarněné lásky k jakési neznámé; tou je jeho bývalá přítelkyně Irena, což naznačuje tato část rozhovoru mezi Montym a Pedrem:

„Chlape, co se ti stalo?“ zeptal se profesor [...] „Posekal ses s Žofií? Nebo kterou lásku to chceš utopit?“

„Starou,“ mávl rukou Pedro [...] „A zmeškal jsem svou příležitost““ (668, 669).

Do baru pak přijde i Pedrova současná partnerka Žofie, která jej předtím hledala. S Pedrem a Žofií jsme se již setkaliv sedmém a osmém partu – v druhém Samuelově a třetím Jiřině (– ⁷S₂ – ⁸J₃ – / [...] / – ¹⁴M₃ –).

V zobrazených Montyho vnitřních úvahách se vyskytuje Renáta, jeho platonická láska, tak jako ve všech jeho partech, jak už jsme zmínili dříve. S touto postavou se potkáme i v perspektivách jiných aktérů střídajících se v roli reflektora.

V patnáctém passu se přesouváme znovu na taneční parket, tentokrát – po čtvrté – k Jiřině jakožto reflektorovi a Robertovi. Pár se v tomto složení objevuje v textu už od osmého úseku, třetího Jiřiny; tedy podobně jako Irena se Samuelem v třináctém partu i Jiřina v patnáctém je stále ve společnosti Roberta jako předtím, než do proudu této dějové linie vstoupil Franci (– ⁸J₃ – / – ⁹F₁ – / – ¹⁰R₁ – ¹¹I₂ – / – ¹²F₂ – / – ¹³S₃ – / – ¹⁴M₃ – / – ¹⁵J₄ –). Při tanci se Jiřina snaží ranit Roberta narážkami na Samuelův a Irenin milostný poměr.

Šestnáctý part přísluší Francimu, ocitáme se na jevišti spolu s orchestrem. Poté, co jej zachvátí kašel, odchází na toalety a po cestě se zdraví s Gustavem, který byl zmíněn v první z Montyho pasáží v textu. Opět se nám tedy propojují různé postavy v jednom společenském prostoru, ve stejném okruhu známých (– ⁴M₁ – / [...] / – ¹⁶F₃ –).

Franciho opouštíme na toaletách Reprezentačního domu a přesouváme se v následující sedmnácté, Irenině pasáži zpátky do sálu, kde spolu s Robertem pozoruje své okolí. Mezi začátkem tohoto a koncem posledního passu, kde Irena vystupovala jako reflektor, můžeme najít motivickou spojitost v podobě Robertova žárlivého hlídání.

Konec Ireniny druhé (v rámci celku jedenácté) pasáže: „*Za sebou cítila Sama a Robertovy psí, žárlivé oči, které na ni vytrvale hledí*“ (659).

Začátek Ireniny třetí (v rámci celku sedmnácté) pasáže: „*Robert jí položil ruku kolem pasu a řekl tiše, Ireno. [...] pravicí mu odstranila ruku ze svého boku. [...] nebylo kdy na Robertovo dožadování, věděla, co chce a co ho trápí, Robertka, ale na to je dost času až doma [...]*“ (679).

Irena pozorujíc sál uvidí Samuela tančícího s Jiřinou, složení těchto dvou párů se tedy změnilo do podoby, v jaké vystupovaly na začátku plesu, potažmo celého vyprávění (– ⁷S₂ – ⁸J₃ – / [...] / – ¹⁷I₃ –).

Ve svých vzpomínkách se zde mj. Irena letmo dotkne doby, kdy jejím partnerem byl Pedro Geschwinder. Part končí tím, že Irena pobídne Roberta ke společnému korzování po Reprezentačním domě.

Následuje Jiřinina perspektiva; pod záminkou únavy si k Jiřině přisedne Irena, Robert se zde již nevyskytuje, stejně jako Samuel, s nímž v předcházejícím úseku textu Jiřina tančila. Mezi předchozí a touto pasáží tedy můžeme pozorovat časový skok.

Ve snaze ranit Irenu jí Jiřina vypráví o Renátě, již společně při hovoru zahlédnou. Ta se v textu doposud vyskytovala pouze v rámci zobrazení Montyho úvah a vzpomínek. Jiřina překrucuje příběh dávno minulých sympatií mezi Samuelem a Renátou – Samuel se v upravené verzi pokusil o sebevraždu z nešťastné lásky, ve skutečnosti to však bylo právě naopak, kvůli neopětovaným citům si chtěla vzít život Renáta. Díky tomuto vyprávění se postava Renáty dostává do souvislostí s dalším z aktérů střídajících se v pozici reflektora.

Mezi poslední Jiřininou (v rámci celku patnáctou) a touto (osmnáctou) pasáží existuje motivická souvislost; nyní se Jiřina snaží zranit Irenu, předtím se pokoušela zasáhnout Roberta.

Part končí tím, že Jiřina zůstává opuštěna poté, co Irenu požádá o tanec Monty. Opět se zde propojují linie aktérů střídajících se v roli reflektora, kteří se doposud v textu nesetkali. O tom, že se Irena a Monty znají, víme jen z Montyho letmé zmínky z jeho druhého passu v textu, kde je řečeno, že jí jednu dobu psával dopisy (– ⁶M₂ – / [...] – ¹⁸J₅ –).

6.2.2.4 19.–23. pasáž

$^1J_1 - / - ^2S_1 - ^3J_2 - / - ^4M_1 - / - ^5I_1 - / - ^6M_2 - / - ^7S_2 - ^8J_3 - / - ^9F_1 - / - ^{10}R_1 - ^{11}I_2 - /$
 $- ^{12}F_2 - / - ^{13}S_3 - / - ^{14}M_3 - / - ^{15}J_4 - / - ^{16}F_3 - / - ^{17}I_3 - ^{18}J_5 - / - ^{19}S_4 - / - ^{20}I_4 - / - ^{21}R_2$
 $- / - ^{22}M_4 - ^{23}I_5 - / - ^{24}S_5 - ^{25}R_3 - / - ^{26}F_4 - / - ^{27}I_6 - / - ^{28}J_6 - ^{29}S_6$

Následující Samuelova pasáž začíná větou „*Když si odbyl povinný tanec s Evou Martinezovou, vypadl Sam do foyeru [...]*“ (692). Jak už jsme naznačili výše, tato výpověď motivicky propojuje tento devatenáctý, Samuelův čtvrtý, part s jeho posledním (třetím, v rámci celku třináctým), jenž končí konverzací s Irenou právě o Evě Martinezové. Aktuální část textu zobrazuje dialog mezi Samuelem a Robertem.

Samuelovu perspektivu pak střídá Irena, zastihujeme ji na parketu s Montym, tedy v dějové a časové návaznosti na osmnáctou pasáž textu (pátou Jiřininu), kde Monty Irenu požádal o tanec.

Souvislost této dvacáté, Ireniny čtvrté, pasáže s Jiřininou, osmnáctou, se tu projevuje ještě v jednom detailu, který výrazně poukazuje na rozdílnou perspektivu jednotlivých střídajících se reflektorů. Jiřinin dojem z předchozí konverzace s Irenou je takový, že se jí poupraveným milostným příběhem o Samuelovi a Renátě podařilo Irenu ranit. V Irenině perspektivě se naopak dozvídáme, že se Ireny rozhovor vůbec nedotkl, jen chtěla Jiřinu „potěšit“, a proto se navenek zatvářila dotčeně.

Při tanci Irena v myšlenkách porovnává Montyho s ostatními svými obdivovateli a současnými i bývalými partnery, v úseku jsou tak zmíněni jak Samuel s Robertem, tak i její bývalý přítel Pedro Geschwinder.

Tančící pár je ponechán na parketu a v roli reflektora se ocitá Robert (podruhé v textu), v tento okamžik osamocený, rozčilený z přítomnosti Samuela v blízkosti Ireny. Po delším přemítání, kdy v Robertovi stále víc a více narůstal vztek, se rozhodl, že si „na just“ zaflirtuje s Žofíí Bernátovou, současnou přítelkyní Pedra Geschwinder. Konverzace s dívkou Roberta však příliš nenadchne a i na konci partu jej ovládá hněv plynoucí z milostného poměru Ireny a Samuela. Robert a Žofie se společně setkali už na začátku plesu; v osmé, Jiřinině třetí, pasáži se Robert společně s Irenou přidávají ke společnosti Žofie, Pedra, dr. Havla, Samuela a Jiřiny (– $^8J_3 - / [...]$ – $^{21}R_2 -$).

Dvacátý druhý passus patří Montymu, s nímž jsme se naposledy setkali při tanci s Irenou ($-^{20}I_4 - / - ^{21}R_2 - / - ^{22}M_4 -$). Tento úsek textu začíná slovy, která nás uvádějí do časových souvislostí se zmíněným předcházejícím dějem: „*Konverzace s Irenou Hillmanovou ho příliš nenadchla. Když se jí uklonil a vzdálil se, bylo mu nepříjemně, neboť měl dojem, že ji dost nepobavil*“ (705).

Monty v pozici reflektora se tu v rámci textu vyskytuje naposledy, konečně se setkává s Renátou, jež byla doposud pouze objektem jeho myšlenek, a odchází s ní z plesu.

Následuje pátý Irenin part, v rámci celku dvacátý třetí; vracíme se na taneční parket, tentokrát Irena tančí s Pedrem Geschwinderem, na něž myslela, jak už jsme zmínili, ve své poslední, čtvrté, pasáži ($-^{20}I_4 - / - ^{21}R_2 - / - ^{22}M_4 - ^{23}I_5 -$).

Pedro je tu popsán s očima zarudlýma od přílišného pití, což je detail, jenž propojuje aktuální situaci s momentem, kdy se Pedro fyzicky objevil v textu naposledy, v baru společně s Montym v jeho třetí, v rámci celku čtrnácté pasáži ($/ - ^{14}M_3 - / [...] - ^{23}I_5 - /$). Tam, jak už jsme zmínili, zapíjel žal z promarněné lásky právě k Ireně. V aktuálním dvacátém třetím úseku textu navrhuje Ireně, aby se stala jeho vydržovanou milenkou.

Obecně můžeme říci, že Ireniny pasáže propojuje motiv pocitu marnosti, mnohdy bývá tematizován právě na začátku nebo na konci jejích passů.

Konec dvacáté, Ireniny čtvrté, pasáže: „[...] *paní Irena Hillmanová z Libně propadla – uprostřed téměř se bavícího davu na americkém bále – marnosti*“ (698).

Začátek dvacáté třetí, Ireniny páté, pasáže: „*Marnost, marnost, marnost – a pak se ukázal Pedro Geschwinder a uklonil se před ní jako lord*“ (708).

6.2.2.5 24.–29. pasáž

$^1J_1 - / - ^2S_1 - ^3J_2 - / - ^4M_1 - / - ^5I_1 - / - ^6M_2 - / - ^7S_2 - ^8J_3 - / - ^9F_1 - / - ^{10}R_1 - ^{11}I_2 - / - ^{12}F_2 - / - ^{13}S_3 - / - ^{14}M_3 - / - ^{15}J_4 - / - ^{16}F_3 - / - ^{17}I_3 - ^{18}J_5 - / - ^{19}S_4 - / - ^{20}I_4 - / - ^{21}R_2 - / - ^{22}M_4 - ^{23}I_5 - / - ^{24}S_5 - ^{25}R_3 - / - ^{26}F_4 - / - ^{27}I_6 - / - ^{28}J_6 - ^{29}S_6$

V roli reflektora střídá Irenu Samuel. Nejdříve zahlédne Renátu, „[...] *vytrácející se s nějakým chlápkem [...]*“ (714), z čehož poznáváme, že Samuel a Monty se navzájem neznají; navíc je tak propojen aktuální dvacátý čtvrtý úsek

s dvacátým druhým, Montyho posledním úsekem. Chvilí nato Samuel potkává Irenu s Pedrem Geschwinderem, odcházející z tanečního sálu, což usouvztažňuje Samuelovu pasáž v časové následnosti s předchozí Ireninou.

Samuel zaujímá místo Irenina společníka, rozehrávají jednu ze svých obvyklých milostných konverzací, Irena bere do své ruky Samuelovu a v ten okamžik se objeví rozčilený Robert a odvádí Samuela pryč.

V tomto okamžiku se mění perspektiva, v pozici reflektora střídá Samuela Robert. Pod jeho zorným úhlem pozorujeme stejnou situaci, již končí Samuelův part.

Konec dvacáté čtvrté, Samuelovy páté, pasáže: „*Cítil, jak ho Robert rychle táhne pryč. Pomyslí si, že se na něj Irena kouká a že asi vypadá trapně, jak ho tak Robert vleče*“ (718).

Začátek dvacáté páté, Robertovy třetí, pasáže: „*Měl ho. Držel ho, mizeru Gellena, cítil, že je silnější a jak by ho mohl zmlátit [...]*“ (718).

Ačkoliv měl Robert v úmyslu Samuela zbít, nakonec si na něm pouze vynutí slib, že Samuel ukončí milostný poměr s Irenou a že už se s ní ani nepokusí rozloučit na plesu. Robert však příliš nevěří, že Samuel své slovo dodrží. Aby se Robert mohl přesvědčit o správnosti svých úvah, odchází se skrýt do blízkosti své manželky.

Gradaci děje přerušuje Franciho čtvrtý a poslední, v rámci celku dvacátý šestý part meditativnějšího rázu. Franci stojí na balkoně Reprezentačního domu a pozoruje noční oblohu, ovládan smutkem z prchavosti šťastných okamžiků života. Jeho passus opět působí dojmem intermezza, tak jako jeho první pasáž v textu, v rámci celku devátá, kde Franciho perspektiva přerušila dějovou linii sledující skupinu Samuela, Ireny, Roberta a Jiřiny pozorujících baletní předtančení (– ⁷S₂ – ⁸J₃ – / – ⁹F₁ – / – ¹⁰R₁ – ¹¹I₂ – // – ²⁴S₅ – ²⁵R₃ – / – ²⁶F₄ – / – ²⁷I₆ – / – ²⁸J₆ – ²⁹S₆).

Po Franciho passu se perspektiva přesouvá už po šesté k Ireně, čekající, až za ní po konfliktu se Samuelem přijde Robert. Vracíme se tak k dějové linii, již jsme opustili před Franciho „intermezzem“. Místo Roberta (o němž z dvacátého pátého úseku víme, že se ukrývá někde poblíž Ireny) se však objeví Samuel. Irena mu vyznává lásku, ačkoliv ji k němu necítí, a dvojice se opět chytne za ruce, stejně jako ve dvacátém čtvrtém, Samuelově pátém, partu. Průběh situace se i dál vyvíjí podobně. Robert vystupuje ze svého úkrytu a poté již pod vystřídanou perspektivou, Jiřininou, můžeme sledovat, jak Robert odvádí Samuela pryč z Reprezentačního domu (– ²⁴S₅ – ²⁵R₃ – / – ²⁶F₄ – / – ²⁷I₆ – / – ²⁸J₆ –).

Časovou následnost mezi dvacátým sedmým, šestým Ireniným, a dvacátým osmým, šestým Jiřiníným, partem zajišťují jejich závěrečné a úvodní věty.

Konec Ireniny pasáže: „*A za zády se mu [Samuelovi] vynořil odporný Robert Hillman a obličej měl zlý jako z retrospektivního filmu v Olympiku, až se musela [Irena] zasmát*“ (725).

Začátek Jiřininy pasáže: „*Jiřina viděla, jak ho [Samuela] Robert Hillman vztekle popadl, cukl s ním, až se zapotácel, a pak jak ho rychle odvádí ke schodům [...]*“ (725).

Jiřina touží být přítomna tomu, jak Robert zbije Samuela, proto se narychlo omluví dr. Havlovi, s nímž předtím konverzovala. Dr. Havel je jedna z postav, která se objevila už v sedmém a osmém passu (v Samuelově a Jiřině perspektivě), popisujících události ze začátku plesu ($- {}^7S_2 - {}^8J_3 - / [...] - {}^{28}J_6 -$).

Škodolibé satisfakce se však Jiřina nedočká, uklouzne na schodech a je odvezena k ošetření. Poslední její myšlenky patří Samuelovi. To slouží jako spojovací prvek s následujícím Samuelovým partem.

„*[...] a pak ji [Jiřinu] vezou někam, auto, sníh a zase tma a všelijaké neurčité bolesti kolem – ach! – blbec Semínko!*“ (726).

Poslední události novely sledujeme v Samuelově perspektivě. I on, stejně jako předtím Jiřina, se ocitá vně Reprezentačního domu, kam jej vyvedl Robert. Ten Samuela zbije a odchází za Irenou, která celou situaci sledovala z povzdálí východu z Reprezentačního domu. Oba pak zamíří dovnitř. Nad Samuelem se poté sklání dívka, již potkal, jak už jsme zmínili, na začátku novely ve svém prvním partu (v rámci celku druhém) v tramvaji cestou za Jiřinou. Tím se propojuje začátek a konec vyprávění, Samuel v kontextu s dívkou tvoří metaforický rámec novely, jenž jsme naznačili v kapitole 4 (4.2.7).

6.2.3 Postavy jakožto prostředek soudržnosti textu – schéma

Jak vyplývá z uvedeného popisu, obecně můžeme říci, že jako prostředky návaznosti a soudržnosti v rámci textu fungují především tyto dva činitele: (a) úvodní a závěrečné výpovědi jednotlivých pasáží, propojující buď dva po sobě následující party, nebo dva passy téhož reflektora a (b) vedlejší postavy vyskytující se v jednotlivých úsecích buď jako aktivní aktéři, nebo jako objekty myšlenek

jednotlivých střídajících se reflektorů; vedlejší postavy rozšiřují a doplňují povědomí o vzájemných vztazích mezi šesti hlavními aktéry.

Pro přehlednější a schematickou představu o propojení textu skrze výskyt určitých postav v jednotlivých pasážích uvádíme na konec této kapitoly následující tabulku.

	aktuální reflektor	reflektorové v roli postavy	zmínění reflektorové	ostatní postavy	zmíněné ostatní postavy
1	J		S		
2	S		J, I, R	dívka z dělnické třídy	
3	J	S	I		
4	M				Renáta, Gustav
5	I	R	S, J		
6	M	F	I		Renáta, Gustav
7	S	J	I, R	Žofie Bernátová, Pedro Geschwinder, doktor Havel	Eva Martinezová
8	J	S, I, R		Žofie Bernátová, Pedro Geschwinder, doktor Havel	
9	F				Lydie
10	R		S, I, J		
11	I		R, S		
12	F				Lydie
13	S	I	(F)		(Lydie), Eva Martinezová
14	M		(I)	Žofie Bernátová, Pedro Geschwinder	Renáta
15	J	R	I, S		
16	F				Lydie, Gustav
17	I	R	J, S		Pedro Geschwinder
18	J	I, M	S		Renáta
19	S	R	I		Eva Martinezová
20	I	M	S, J, R		Pedro Geschwinder
21	R		I, S	Žofie Bernátová	Pedro Geschwinder
22	M		I	Renáta	
23	I		R, S	Pedro Geschwinder	Žofie Bernátová, Renáta

	aktuální reflektor	reflektorové v roli postavy	zmínění reflektorové	ostatní postavy	zmíněné ostatní postavy
24	S	R, I	← I, (M)		Renáta, Žofie Bernátová, Pedro Geschwinder
25	R	S	I		Žofie Bernátová, Pedro Geschwinder
26	F				Lydie
27	I	S, R	← S, ← R, J		Pedro Geschwinder
28	J		R, S, I		doktor Havel
29	S	R	I	dívka z dělnické třídy	

Jsme si vědomi, že označení reflektor ve druhém a třetím sloupci není zcela adekvátní, poněvadž postavy zde uvedené střídající se v textu v pozici reflektora jím v danou chvíli nejsou. Termín však používáme pro odlišení od ostatních postav, které se v KNV vyskytují a jejichž jména můžeme najít ve čtvrtém a pátém sloupci tabulky.

Mezi reflektory v roli postavy/vedlejší postavy pouze zmíněné počítáme jednak aktéry, kteří se v passu objevují pouze v rámci úvah a vzpomínek aktuálního reflektora, jednak postavy, které se sice vyskytují společně s aktuálním reflektorem ve stejném prostoru, avšak nejsou s ním v aktivní interakci (např. s ním nevedou dialog).

Pakliže se kapitálka pro označení určitého reflektora ve sloupci „zmínění reflektorové v roli postavy“ vyskytuje v závorce, pak daná postava byla zmíněna v aktuální pasáži pouze nepřímo (např. nebylo vysloveno její jméno).

Šipka ve sloupci „zmínění reflektorové v roli postavy“ před kapitálkou označující daného reflektora znamená, že daná postava byla nejdříve zmíněna, avšak následně v partu i aktivně vystupuje.

Jako teoretický podklad pro deskripci monologu a dialogu v KNV jsme zvolili studii Jana Mukařovského „*Dialog a monolog*“.

Za monolog počítá Mukařovský jakýkoliv jazykový projev, jenž má pouze jednoho aktivního účastníka nehledě na počet účastníků pasivních – jako typický případ uvádí vyprávění (Mukařovský 1982: 208).

Dialog definuje autor pomocí tří jeho stránek. Jako první uvádí polaritu mezi já (mluvčím) a ty (adresátem); v dialogu se tyto dvě úlohy jednotlivých aktérů neustále proměňují. Druhou stránkou dialogu rozumí Mukařovský vztah mezi účastníky hovoru na jedné straně a předmětnou situací, která účastníky v daný moment obklopuje, na straně druhé. Třetí stránka existuje uvnitř samého jazykového projevu: v dialogu (na rozdíl od monologu) se prolíná dva až více kontextů – tj. stanovisek jednotlivých účastníků, jež zauímají k tématu hovoru, a způsobů, jakým téma hodnotí. Téma pak představuje prvek zajišťující významovou jednotu dialogu (211–212).

Na základě toho, která ze tří stránek převažuje, určuje Mukařovský tři typy dialogu (podobně jako u typických vyprávěcích situací F. K. Stanzela, jež jsme popisovali v kapitole 5, se jedná o ideální schémata, která se v praxi prolínají či nejsou zúplna naplňována).

Převažuje-li v dialogu první stránka, opozice mezi já a ty, jedná se o osobní dialog, jehož krajním případem je hádka; obsahuje velký počet emotivních a volných prvků (214).

K situačnímu dialogu dochází tehdy, dominuje-li v něm vztah účastníků hovoru k předmětné situaci, příkladem může být pracovní hovor. Vyznačuje se velkým množstvím deiktických slov odkazujících k předmětům dané mimojazykové skutečnosti (214–215).

Třetí typ dialogu je založen na situačních zvratech, tedy na střídání jednotlivých kontextů; odpoutává se co možná nejvíce od přímé závislosti na vnějších okolnostech. Účastníci se soustředí na dialog sám o sobě jakožto řetězec významových zvrátů. Příkladem takového dialogu je konverzace – hovor pro hovor sám, do jisté míry samoučelný; bývá poměrně esteticky zabarven. Nemá pragmatického účelu. Ke konverzaci často dochází v takové situaci, kdy je potřeba

„zamluvit“ rozhovory, v nichž dominuje první nebo druhá stránka dialogu. Za jeden z druhů konverzace můžeme považovat milostný flirt (215).

Mukařovský dále uvádí několik přechodných typů dialogu mezi třemi uvedenými výše. Mezi konverzací a osobním dialogem stojí diskuse, kde dochází k nahrazování protikladu osob protikladem tezí, tj. významových kontextů (117–218).

Mezi konverzací a dialogem situačním určuje autor jako přechodný typ besedu – z konverzace je jí vlastní čistě významové (mnohdy asociativní) navazování replik, ze situačního dialogu přebírá závazné, přestože pouze formální, sepětí s předmětnou situací (218).

V další části studie se Mukařovský zabývá dialogičností obsaženou v monologu a monologičností v dialogu.

Potencialitu dialogičnosti monologu ukazuje autor studie na případu vnitřního monologu, respektive na jeho uměleckém zpracování – tedy na zpracování duševního dění. Sled jednotlivých jeho fází je významově proměnlivý, což se podobá replikám dialogu. Pohyb od jednoho myšlenkového plánu k druhému tak můžeme připodobnit ke střídání různých kontextů. Mukařovský z toho vyvozuje, že monologičnost i dialogičnost jsou společně zahrnuty už v lidských duševních procesech a že nelze určit jeden z těchto případů jazykového projevu jako hierarchicky nadřazený druhému. Monolog s dialogem pojímá *„jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy“* (223).

Na základě těchto úvah definuje autor dialogičnost jakožto potenciální tendenci ke střídání dvou nebo více významových kontextů, která se může projevovat nejen v dialogu, ale i v monologu.

K opačnému případu – k monologizaci dialogu – dochází poměrně často, stává se tak díky snaze jednoho z účastníků ovládnout hovor (228). Čím více účastníků se dialogu účastní, tím je potenciál, že jeden z nich ovládne hovor, vyšší. Speciálním případem je pak řetězec souvislých monologů, kdy si jednotliví mluvčí navzájem předávají slovo (např. konference).

8 Dialog a dialogičnost v *Konci nylonového věku*

V této kapitole se budeme věnovat popisu dialogu a dialogičnosti monologu v KNV na základě teoretických východisek, jež jsme popsali v kapitole předcházející (7).

8.1 Dialog

V KNV můžeme pozorovat všechny tři druhy dialogu definované Mukařovským. Setkáme se tu jak s dialogem, kde dominuje opozice já a ty (např. milostné a politické hádky Ireny a Roberta Hillmanových), tak i se situačním dialogem (pakliže se dvě postavy baví o nějaké třetí, kterou zahlédly – např. Irena se Samuelem o Evě Martinezové, Irena s Jiřinou o Renátě). Zejména bychom však chtěli v této podkapitole upozornit na třetí Mukařovského typ dialogu – konverzaci, a to i ve vztahu k jiným Škvoreckého textům.

Předtím je však nutno opět podotknout, že Mukařovského druhy dialogu jsou jen ideální abstrakce; jak ve skutečném, tak v umělecky zpracovaném dialogu se dané druhy mísí nebo střídají. Jednou z okolností, jež zabraňuje přiřazení konkrétního dialogu k určitému druhu, jsou rozdílné záměry zúčastněných mluvčích; jako příklad si můžeme vzít rozhovor mezi Jiřinou a Robertem v patnácté pasáži textu. Dialog je zdánlivě situační, mluvčí se baví o místech a osobách, které jsou jim společně známé. Jiřina, která je v daném partu reflektorem, a tudíž můžeme sledovat její myšlenkové pochody, však záměrně usměřňuje rozmluvu tak, aby Roberta ranila. Tak se do situačního hovoru dostávají i prvky takového dialogu, kde dominuje opozice já a ty.

V *Samožerbachu* popisuje Škvorecký proces, jak se „naučil psát“ umělecký text: „Až pak se mi do ruky dostal Hemingwayův román *Sbohem, armádo!* a já prozřel. Najednou jsem zjistil, že dialog v próze nemusí – ba asi nemá – informovat, ani jinak bytnět. Že může být o ničem. Třeba o tom, jak mezi sebou plácají kluci a holky, kteří se v podstatě chtějí spolu víte co, jenomže to tak honem nejde – nebo

aspoň v dobách mého mládí to nešlo – a tak se to musí trochu okecat“ (Škvorecký 1991b: 115).

Škvorecký v uvedené citaci popisuje takový dialog, jehož podstatou není informativní stránka; to vylučuje dialog situační. Zaměříme-li se na příklad, jež uvádí autor, vidíme, že se jedná o milostný flirt, specifický druh konverzace, který zmiňuje ve své studii Mukařovský. Příklad se vztahuje na román *Zbabělci*, kde se typ konverzace, nejenom v podobě milostné, vyskytuje velice hojně (např. dialogy Dannyho Smiřického s Irenou nebo rozhovory, jež mezi sebou vedou Danny a ostatní členové kapely). I v KNV můžeme nalézt několik příkladů konverzačního dialogu. Ideální půdu tomuto typu rozhovoru připravuje už samotný prostorový rámec, v němž se děj novely odehrává: totiž společenská událost – americký ples „zlaté“ mládeže.

Navíc je třeba podotknout, že umělecký dialog je ze své podstaty stylizovaný, klade se v něm větší důraz na estetickou stránku a na dialog sám o sobě jakožto řetězec kontextů, což jsou vlastnosti konverzace, jak ji popisuje ve své studii Mukařovský. Uvedme několik příkladů z KNV, které se nejvíce blíží tomuto druhu hovoru.

Nejzřetelněji můžeme k typu konverzace přiřadit milostné rozhovory, např. Ireny se Samuelem nebo s Montym. Když spolu Samuel a Irena v třinácté pasáži textu tančí, vyjadřuje Samuel své city k Ireně a přemlouvá ji, aby tak učinila i ona. Dialog je pak komentován těmito slovy: *„Byla to básnička, náboženský obřad, a prováděli jej vždycky, v každé situaci, pokaždé“* (Škvorecký 1991a: 662). Tento komentář upozorňuje na opakovanost daného milostného dialogu a zároveň tak na určitou schematičnost a informativní vyprázdněnost.

Při tanci Ireny s Montym v dvacátém partu novely recituje Monty ženě různé úryvky z básní a skládá jí komplimenty. Irenu to však v tu chvíli příliš nenadchne. Má pocit, že všem svým obdivovatelům vtiskuje svoji podobu – všichni po nějaké době zjistí, že má zálibu ve verších a tak se jí tímto způsobem opakovaně dvoří. Z dialogu se tak opět stává schematizované střídání kontextů a vytrácí se jeho informativní stránka.

Pro představu milostné konverzace ve Škvoreckého novele uveďme část dialogu mezi Samuelem a Irenou z dvacáté čtvrté pasáže textu:

„Same, co sem tvýho?“

A pustil se tedy do modlitbičky:

„Duše.“

„A dál?“

„Slunce.“

„A?“

„Miláček.“

„A ještě?“

„Smysl života.“

[...]

„Ireno, řekni mi něco.“

„Co?“

„Však víš.“

„Že tě miluju?“

„Celý to řekni““ (716).

Zmíňme se ještě o dialogu, jenž probíhá mezi Montym a Pedrem Geschwinderem v baru Reprezentačního domu. Část jejich rozhovoru se uskutečňuje v podobě výměny citátů z básní a tak se i v tomto dialogu klade největší důraz na střídání jednotlivých kontextů.

Monty se v podstatě ve většině svých dialogů snaží netematizovat okolnost, že má příští den odjet podle ministerského výměru do pohraničí. Jedním z prostředků, jak se vyhnout tomuto námětu k hovoru, je snaha udržet dialog v konverzační rovině.

V novele můžeme najít i náznak přechodného typu dialogu – diskusi, kdy dochází k nahrazování opozice já a ty protikladem tezí. Za takovou diskusi můžeme pokládat rozhovor o politických názorech mezi Robertem a Samuelem v devatenácté pasáži textu. V Robertovi se mísí osobní a politické antipatie k druhému účastníku hovoru. Samuel navíc záměrně provokuje Robertovu prchlivost politickými postoji, jež v dialogu předkládá jako svoje.

8.2 Dialogičnost v monologických částech textu

Za monologické části textu pokládáme veškerý text, jenž není přímou řečí postav. Vycházíme z Mukařovského tvrzení, že za klasický monolog můžeme počítat vyprávění, jímž Škvoreckého umělecký text je.

V této podkapitole chceme jednak poukázat na narušování vyprávění ve 3. gramatické osobě, jednak na prvky dialogičnosti, které se přes vlastnosti typického dialogu jako takového odehrávají právě ve 3. gramatické osobě. Pro zjednodušení budeme v rámci této podkapitoly pojmenovávat gramatické osoby pouze jako 1., 2. nebo 3. osobu, ačkoliv jsme si vědomi, že v případě 1. a 3. osoby se pojmy kryjí s terminologií Stanzelovy teorie vyprávění, v níž však definují identičnost a neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav, jak jsme popsali v kapitole 5.

8.2.1 Narušování vyprávění ve 3. osobě

Prostředkem, jímž je zejména narušováno plynulé vyprávění ve 3. osobě, je nevlastní přímá řeč. Nevlastní přímá řeč v rámci KNV většinou probíhá ve 2. osobě, ale setkáme se tu i s 1. osobou.

V KNV můžeme identifikovat několik různých obecných situací, kdy je v rámci monologických částí textu užito nevlastní přímé řeči. Liší se také způsob, jímž je zakomponována do celku textu.

V prvním z několika případů zachycuje nevlastní přímá řeč dialog slyšený aktuálním reflektorem, jehož se však sám aktivně neúčastní. S takovou situací se můžeme setkat např. v Jiřinině perspektivě (na začátku třetí pasáže textu), když Samuel vstupuje do topolovského zámku: „*Slyšela ho, jak [...] otevírá kuchyňské dveře, a pak jeho hluboký hlas, **Dobrý den**, a matčinu nadšeně radostnou odpověď, **Vítám tě, hochu!** [...]*“ (Škvorecký 1991a: 627). Nevlastní přímá řeč je tu uvozena komentáři reflektujícími intonaci a výšku promlouvajících postav; jsou to vjemy, které člověk může vnímat, pakliže dialog pouze slyší, tak jako Jiřina, tedy nemůže-li pozorovat doprovodné prvky neverbální komunikace. Základní funkcí těchto komentářů je uvozování jednotlivých replik účastníků dialogu, což je běžný

prostředek sloužící k orientaci v textu, užívaný jak u nevlastní přímé řeči, tak samozřejmě i u řeči přímé.

Nevlastní přímé řeči je užito i tehdy, zaznamenává-li část dialogu, jenž se odehrál již někdy dříve a v textu je zobrazen pouze v rámci vzpomínek určitého reflektora. Jako příklad uvádíme část vzpomínek Ireny Hillmanové týkajících se její přítelkyně z mládí Vlasty Mandlové: „*Vlasta Mandlová vždycky říkala: **Seš lesbinka, Irenko, typická lesba, musím si dávat majzla, abys mě nepřipravila vo panenství, ale to je hloupost, aspoň snad, fakt je, že věci s Robertem může klidně nemít** [...]*“ (679–680). Nepřímá vlastní řeč je tu explicitně uvozena údajem uvádějícím identitu mluvčího, slovesem říkat a interpunkčním znaménkem – dvojtečkou. Citace zároveň ukazuje plynulý přechod od polopřímé řeči k pásmu reflektora ve 3. osobě, které svým způsobem tvoří repliku druhého účastníka hovoru; adresátem však už není Vlasta Mandlová ze vzpomínek, ale sama Irena.

V některých případech je nevlastní přímou řečí zaznamenána i replika aktuálního reflektora. Následující příklad zobrazuje situaci, kdy se nejedná o vytrženou část z běžného dialogu dvou mluvčích, neboť potenciálním adresátem je pes, což může být důvodem, proč nebylo třeba danou repliku zaznamenat pomocí přímé řeči; jedná se opět o část textu z pasáže Ireny Hillmanové: „*Pes Bob zuřivě zaškrábal na dveře [...] Začal na ni vyskakovat v potrhlem psím rozčilení. **Nojo, Bobe, nojo, Bobe, říkala a chvíli ho nechala skákat***“ (641). To, že se jedná o nepřímou vlastní řeč, je opět explicitně signalizováno slovesem říkat.

Podobný příklad, kdy dialog nebylo třeba uvádět v přímé řeči – pro jeho krátkost a minimální informativní obsažnost – nalezneme ve třetí Franciho pasáži. Jedná se jen o vzájemný pozdrav, jenž si Franci vymění s Gustavem při proplétání se plesovým davem: „*[...] seskočil z pódia, kšandičku si nechal okolo krku, **Ahoj, Franci, pozdravil ho někdo, otočil se, Gustav z Institutu, Ahoj, řekl, zasmál se na jeho dívku** [...]*“ (678).

K zvláštnímu způsobu narušování vyprávění v er-formě dochází tehdy, zobrazuje-li se v textu pření aktuálního reflektora s vlastním nitrem. V určitých případech je toto nitro personalizováno ve formě samostatného mluvčího, jako např. u Roberta Hillmana: „*[...] a když všechno rezolutně domyslí až sem, počal se mu jeho potměšilý vnitřní kritik opět vysmívat. **Kdepak, člověče, potáhneš to dál, se vším všudy, s předstíráním, že se nic neděje** [...]*“ (698).

Jak jsme již zmínili výše, vyprávění ve 3. osobě je narušováno zejména promluvami v 2. osobě, avšak v rámci KNV se setkáme i s 1. osobou. Například u Samuelova pření s vlastním nitrem jsou duševní pochody zobrazované postavy stylizovány do formy dvou mluvčích vedoucích spolu dialog: *„Jasně modré oči [dívky] prosvětlily šedivý zimní den a položily Samovi otázku: Proč **sis** vlastně **nezačal** radši něco s takovouhle krásnou věcí, darem Přírody? Odpověděl: To je elementary, **my dear Watson!** Protože takovéhle holky chodí, kam **nechodím já**, a jelikož **jsem si nezačal**, nýbrž **byl jsem začat**“* (622).

S 1. osobou se můžeme setkat i v dalších výše uvedených případech užití nevlastní přímé řeči, avšak pro potřeby tohoto popisu není třeba uvádět další příklady; zakomponování takových promluv do celku textu se neliší od zakomponování replik v 2. osobě.

8.2.2 Dialogičnost vyprávění ve 3. osobě

Dialogický potenciál monologických pasáží KNV není vždy signalizován změnou gramatické osoby. Některá narušení monologičnosti vyprávění jsou uskutečněna formou polopřímé řeči, jež probíhá ve 3. osobě. Na jiných místech můžeme určit dialogický potenciál jako pouhé střídání myšlenkových plánů, aniž by byl speciálně jmenován či určen nějaký mluvčí. K dialogičnosti monologických částí textu dochází zejména tehdy, když jsou zobrazovány rozpory vlastního nitra aktuálního reflektora. Střídání rozporuplných pocitů ohledně určitého objektu či subjektu zájmu je explicitním příkladem střídajících se myšlenkových plánů, na něž upozorňuje Mukařovský ve své studii.

Jako příklad zobrazení vnitřních rozporů postavy beze změny 3. osoby můžeme uvést část jedné z Robertových pasáží. Rozporuplnost pocitů postavy probíhá v polopřímé řeči. Ve vzteku iniciovaném milostným poměrem své ženy si Robert představuje, jak se s Ireniným milencem Samuelem vypořádá tak, jak se patří. Pevné rozhodnutí se v něm však záhy zlomí: *„[...] a potom zas zařval sám na sebe, do vlastní duše: Ne! Sakra, ne! Vyhodí ho z baráku, mizeru Gellena, Irenu surově seřeže, bude marxista, docela zdravý, nedehumanizovaný bolševik. Raketa rozhodnutí vzplála jak prskavka, rychle zhasla, nebyl si zase jist ničím a věděl, že asi*

v tomhle případě nebude nikdy bolševikem; všechno to trvalo nezměřitelný časový zlomek příhody ze sna“ (698–699).

Dialogický potenciál bez užití polopřímé řeči pak můžeme pozorovat např. v Montyho vnitřním dění popisovaném v šestém partu textu – střídají se v něm pocity porážky s momenty znovu získané sebejistoty, v nichž prohru odkládá až na příští den, kdy teprve oficiálně ztratí příslušnost k pražské společnosti.

V poslední, kapitole bychom chtěli postihnout problematiku věcného poznámkového aparátu ke KNV.

Pro tuto oblast textologické práce neexistuje v české odborné literatuře žádná příručka či teoretický text, jenž by podrobněji předkládal východiska, o která by se textolog mohl opřít. *Editor a text*, práce pojednávající o textologické problematice, k otázce poznámkového aparátu píše pouze toto: „*Množství, podrobnost i formulace vysvětlivek závisí na typu edice. Ve vědeckých vydáních jsou na místě vysvětlivky objasňující narážky, souvislosti, vztahy a historické okolnosti. Podle potřeby se v nich určují citáty (cizojazyčné se překládají) a uvádějí informace o osobách, dílech, událostech apod., o nichž je v knize řeč. [...] Ve čtenářských vydáních přistupují k nejnutnějším vysvětlivkám věcným i vysvětlivky jazykové. [...] Zásadou při vypracovávání vysvětlivek má být, že se vysvětluje jen to, co je nutné k pochopení textu; rozšiřování vysvětlivek za tuto hranici je zbytečné*“ (Havel, Štorek 2006: 81–82).

Tato formulace vymezuje podobu vysvětlivek jen velice stručně a obecně, rozhodnutí ohledně toho, co je nutné pro pochopení textu a jaká je ideální obsažnost a forma zpracování jednotlivých vysvětlivek, nepřímo ponechává na uvážení textologa-editora.⁵

Na tomto místě je třeba učinit stručný exkurs do historického vývoje textologické praxe v českém prostředí. Jak píše Michael Špirit ve svém článku *Textologie dnes* (Špirit 2009b: 221–231), textologie měla před rokem 1989, vzhledem k centralizovanému modelu výroby, jednotná pravidla a podobu. Byla kolektivním úkonem vydavatelství a ediční práce na textu tak procházela několikerou kontrolou a oponenturou.

Po roce 1989, kdy se vydavatelská péče stala opět soukromou záležitostí, tato jednotnost textologického oboru zanikla. A s ní v mnoha případech i pečlivost editorské práce: zejména pak kvůli finanční stránce vydavatelského procesu, jež

5 Je třeba podotknout, že vytvoření obecného textu, jenž by se věnoval problematice vysvětlivek mnohem více do hloubky, je patrně nemožné. Každý text či ediční řada s sebou nese své individuální otázky, vyžadující různá řešení. Vhodným řešením by mohl být komentář k vybraným ukázkám poznámkových aparátů různých děl.

vyžaduje minimalizaci časového úseku stráveného nad určitým titulem. Tak např. začala vycházet nekomentovaná díla, která by si zasloužila podrobnější textologický komentář (pro konkrétní příklad nemusíme chodit daleko – takovým případem je v této práci často zmiňovaný první svazek spisů Josefa Škvoreckého).

Po roce 1989 se nerozvinula ani žádná debata k otázce rozdílu mezi vědeckou a čtenářskou edicí, spíše z těchto dvou vznikl jistý hybridní typ edice – kriticky ověřené čtenářské vydání (tento typ uplatňovala např. Česká knižnice).

Vysvětlivky jsou však pouze jednou součástí editorského aparátu, proto můžeme některé úvahy nad podobou komplexní editorské práce ponechat stranou (např. záležitosti jazykové úpravy textu, „technického“ provedení a zaznamenání různocštení, jednalo-li by se o kritickou edici aj.). Podstatnou otázkou pro nás bude typ čtenáře (a s ním i edice), jemuž by byly vysvětlivky určeny a z toho vyplývající jejich podoba a obsahová rozsáhlost.

Předtím se však chceme zabývat autorským poznámkovým aparátem, jenž Škvorecký vytvořil k několika svým dílům.

9.1 Autorský poznámkový aparát

Mezi Škvoreckého díly můžeme nalézt několik textů, jež jsou opatřeny vysvětlivkami vytvořenými samotným autorem. Jedním z nich je právě *Konec nylonového věku*: poznámkový aparát najdeme již v prvním vydání novely z roku 1967 a další edice, souborné vydání *Prima sezóna – Zbabělci – Konec nylonového věku* z roku 1991, první svazek spisů Josefa Škvoreckého, a společné vydání *Babylonský příběh – Konec nylonového věku* z roku 2005 je přebírá. Ve vydání z roku 1991 nalezneme i vysvětlivky ke *Zbabělcům* (komentované je i první vydání tohoto románu z roku 1958 a v edici z roku 1998 editor Michael Špirit vysvětlivky rozšířil). Poslední z autorových textů opatřený poznámkovým aparátem je novela *Obyčejné životy*, poprvé vyšla v roce 2004 a podruhé roku 2010.

Jde o autorův poslední beletristický text, který napsal. Podtitul knihy zní „*novela pro stálé čtenáře*“. Už tato slova naznačují, že podoba poznámkového aparátu bude určitým způsobem specifická. Zatímco v případě *Zbabělců* a KNV se autorovy komentáře týkají osvětlení výrazů a reálií, jež by čtenáři nemusely být zcela známé, tak valná část komentářů k *Obyčejným životům* postihuje vnitřní souvislosti

Škvoreckého díla: týkají se jednotlivých postav a fiktivních reálií, jež se v novele vyskytují a s nimiž se čtenář mohl setkat i v dalších autorových textech.

Sám autor k tomu v předmluvě k dílu píše: „Protože mi knihy vycházejí už od roku 1958, víc než čtyři desetiletí, domnívám se, že čtenáři uvítají, když jim v *Poznámkách připomenu některé postavy a události v mých románech zachycené, které se zde pouze mihnou a na něž už možná pozapomněli, a také některá méně známá historická fakta. Snad to uvítají i čtenáři, kteří ode mne ještě nečetli nic*“ (Škvorecký 2004: 7).

Chceme-li podrobněji popsat podobu poznámkového aparátu *Zbabělců* a KNV, můžeme rozdělit vysvětlivky podle povahy komentovaného výrazu a způsobu jeho deskripce. V zásadě jde o druhy vysvětlivek, které nalezneme ve výčtu uvedeném v *Editoru a textu*⁶: tedy objasňují narážky, souvislosti, vztahy a historické události (ty jsou komentovány především v *Obyčejných životech*), uvádějí údaje o dílech, osobách a událostech. V aparátu ke KNV nalezneme zejména překlady cizích výrazů a citátů (z angličtiny, ve *Zbabělcích* se pak setkáme i s německými pasážemi). Překlady citátů jsou pak doplněny o příslušný informativní kontext – např. o autora a dílo, z něhož daný úryvek pochází.

Z hlediska současnosti je podoba Škvoreckého aparátu diskutabilní v tom, že nepostihuje zdaleka všechny výrazy, jejichž význam by mohl dnešnímu čtenáři činit problém. Je to zapříčiněno ještě delším časovým odstupem od vzniku textu a doby, již zachycuje. Mezitím se mj. narodily generace potenciálních čtenářů, jejichž osobní zkušenost s dobou socialismu je minimální nebo dokonce nulová. Pro většinu čtenářů z těchto generací mohou být naopak některé Škvoreckého poznámky zbytečné; tím míníme zejména překlady jednoduchých replik z angličtiny, jejíž výuka se po roce 1989 výrazně rozšířila.

Tím se dostáváme k otázce ideálního čtenáře. Textolog si vždy musí vytvořit jakousi abstrakci adresáta textu, pro kterou poznámkový aparát tvoří. Některým konkrétním čtenářům pak může aparát připadat nedostatečný, jiným naopak zbytečně rozsáhlý⁷. Překladové vysvětlivky tak podle nás do celku aparátu patří (zejména u čtenářské edice), přestože jeho primární úlohou není suplovat slovník.

6 Tento výčet patří k podobě vysvětlivek ve vědecké edici, za které Škvoreckého aparát považovat nemůžeme. Na tomto příkladě vysvítá přílišná vágnost deskripce vysvětlivek v *Editoru a textu*.

7 Rozsáhlostí míníme na tomto místě množství a výběr pojmů a reálií, jež jsou opatřeny vysvětlivkou, nikoliv informativní rozsah jednotlivých komentářů.

Druhou možnou variantou, pakliže se v daném textu vyskytuje velký počet cizojazyčných výrazů, je zavedení samostatného slovníčku. To však není případ KNV.

Další problematickou záležitostí Škvoreckého aparátu je, že není důsledný, komentuje pouze vybrané výrazy napříč oblastmi reálií; to se týká zejména vysvětlivek k citacím z různých děl ať už cizojazyčných, tak českých. Důvody pro absenci poznámky u určitých úryvků mohou být různé – v některých případech se mohl autor spoléhat na čtenářovo povědomí, v jiných pak patrně Škvorecký nepovažoval faktický kontext za podstatný.

Zdá se, že mimo vysvětlivky citátové (avšak i v jejich rámci) se Škvorecký ve svých komentářích soustředil zejména na takové pojmy, jež pro něj reprezentovaly „ducha nylonového věku“, charakterizovaly prostředí zlaté mládeže onoho období. Některé z vysvětlivek působí spíše jako jazyková či přímo ediční anekdota: „*narandezvoucí luk – totéž co narandezvoucí šau, jenže anglicky*“ (Škvorecký 1991a: 730).

9.2 Aktualizace poznámkového aparátu

Autorem vytvořené aparáty vytyčují dvě obecnější oblasti vysvětlivek: jednak se týkají ozřejmení odkazů různého druhu mimo celek autorova díla, jednak popisujících vztah určitých subjektů a objektů v rámci Škvoreckého textů. Uvažujeme-li o aktualizaci poznámkového aparátu ke KNV, pak by měl zahrnovat obě tyto oblasti.

Aktualizace by byla realizována na třech úrovních. Zaprvé by měly být pečlivě přehlednuty existující autorovy vysvětlivky a v případě potřeby zrevidovány takovým způsobem, aby rozsahem a typem předkládaných informací odpovídaly celkové koncepci aktualizovaného aparátu. Otázkou zůstává, zdali zachovat formu těchto komentářů, podléhajících Škvoreckého jazykovému projevu, lze předpokládat, že nově vzniklé vysvětlivky by se stylově lišily. Autorovy poznámky však vnímáme jakožto specifickou součást originálního textu, problém stylistické nejednotnosti by se mohl do jisté míry vyřešit zavedením grafických značek, jež by odlišovaly původní aparát od doplněného. Takové řešení nalezneme např. v edici *Zbabělců* z roku 1998.

Druhým krokem při aktualizaci by tedy bylo vytvoření nových věcných vysvětlivek. Zde se dostáváme k již zmíněné problematice ideálního čtenáře a rovněž

k rozhodnutí, k jakému typu edice by se poznámkový aparát pořizoval. V našem případě se přikláníme k vědecké edici, vysvětlivky by tedy byly pořizovány ke zmíněným osobnostem, pojmům z různých vědeckých oborů, narážkám, citátům, historickým událostem, ale také k dobovým reáliím (např. rozepisování zkratk názvů dobových organizací).

Konečně by pak bylo třeba doplnit poznámkový aparát o vysvětlivky, reflektující souvislosti uvnitř Škvoreckého díla. V těchto komentářích by se objevily mj. některé z informací, které zahrnuje podkapitola 2.2., v níž jsme se zabývali výskytem postav z KNV v dalších Škvoreckého textech.

9.3 Podoba doplněného poznámkového aparátu

V této podkapitole bychom chtěli ukázat, jakou podobu by mohl mít aktualizovaný, doplněný poznámkový aparát. Za tímto účelem uvádíme dva souvislé úryvky z KNV. Výrazy, jež následně komentujeme ve vysvětlivkách, označujeme horním číselným indexem. Podoba jednotlivých vysvětlivek (u nichž je to možné) je formována zejména snahou o souvztažnost uvedených informací s textem novely. Tím míníme např. níže uvedené vysvětlivky literárních osobností a sdružení – jejich popis se snaží podat základní údaje a zároveň směřovat k tomu, aby čtenář pochopil, proč právě proti nim komunista Robert Hillman ve svých člancích ostře vystupoval.

„Vůbec je zoufalé, že tohle ho zaměstnává ze všeho nejvíc. Takovéhle myšlenky. Takovéhle problémy. Roberta Hillmana z kádrové komise SVS¹. Odjakživa se vysmíval chamradi, jako byli existencialisté² z Ohnice³ a freudisti⁴ z Pražského psychoanalytického kroužku⁵, a teď by jim pomalu sám mohl posloužit za studijní materiál. On, který psal jízlivé články o Sartrovi⁶ a Huxleyovi⁷ a Camusovi⁸ a Anouilhovi⁹ do Předvoje¹⁰. Ironie: teď by mohl někdo napsat blátivou existenciální pitvárnou o něm samém, a co horšího, byla by to pravda. S hrůzou zjišťoval, že je nešťastný: docela neoddiskutovatelně nešťastný, právě teď, kdy, jak praví básník, máme co jsme chtěli¹¹. Nebo to aspoň začínáme mít. Jedině to ho snad omlouvá – že to je teprv začátek. Ale neomlouvá; co by byl za to dal při prvních poválečných volbách¹², kdyby poměry v republice mohly vypadat jako dnes. Tenkrát bylo kromě

voleb všechno zcela nedůležité, kromě schůzí a projevů z nákladních aut po vesnicích“ (Škvorecký 1991a: 655).

1 SVS – Svaz vysokoškolského studentstva.

2 existencialismus – filozofický a umělecký směr, který vznikl po první světové válce v Německu. Důraz klade na pojetí člověka jakožto jedince, jehož vnitřní „já“ je izolované od společnosti. Dalším rysem existencialismu je pojetí poznání a pravdy jakožto subjektivního aktu, nikoliv racionálně objektivního – s čímž souvisí i negování vědy. Existenciálnímu jedinci je vlastní povědomí o smrti jakožto o nutném konci, z čehož vyplývají pocity úzkosti, starosti a osamělosti. Člověk je zodpovědný za vlastní osobnost a svobodně rozhoduje svými činy o svém osudu.

V české literatuře našel existencialismus ohlas v tvorbě básníků Jiřího Ortena a Kamila Bednáře.

3 Ohnice – česká volná literární skupina 40. let 20. století, jejíž příslušníci navazovali na tvorbu básníka Jiřího Ortena, podle jehož sbírky *Ohnice* z roku 1941 nazvali svůj sborník z roku 1947 a stejný název nese celá skupina. Jejím čelním představitelem byl básník Kamil Bednář. Tvorba literární skupiny byla blízká myšlenkám existencialismu.

4 freudista – označení osoby, jež je přívržencem teorií psychologa Sigmunda Freuda (1856–1939), zakladatele terapeutické metody – psychoanalýzy.

5 Pražský psychoanalytický kroužek – okruh osob, které se sdružovaly kolem neurologa a psychoanalytika Theodora Dosužkova poté, co byla v roce 1939 rozpuštěna studijní psychoanalytická skupina – Pražská psychoanalytická společnost, existující od roku 1936. V případě kroužku se nejedná o oficiální název sdružení, jako byl např. Pražský lingvistický kroužek.

6 Jean Paul Sartre – francouzský filozof, spisovatel a dramatik (1905–1980), jeden z nejvýznamnějších představitelů existencialismu. Tento myšlenkový směr prostupuje veškerou jeho tvorbu, jak filozofickou, tak prozaickou

i dramatickou. Spolu s dalšími založil v roce 1945 časopis *Les Temps modernes*, jenž platil za tribunu existencialismu.

7 Aldous Huxley – anglický prozaik (1894–1963), nejznámější jeho román nese název *Kontrapunkt života* (*Point Counter Point*); též viz vysvětlivky x a y⁸.

8 Albert Camus – francouzský filozof, prozaik a publicista (1913–1960), jenž byl velice ovlivněn existencialismem, ačkoliv sám zařazení k tomuto směru odmítal. Na jeho základě dospěl k vlastní filozofii, která vycházela z pocitu absurdity lidské existence. Tu vyjádřil v eseji *Mýtus o Sisypovi* (*Le Mythe de Sisyphe*) z roku 1942.

9 Jean Anouilh – francouzský dramatik (1910–1987), bývá označován za mistra hořkého smíchu, jeho tvorba po 2. světové válce je pronikavě satirická a plná životní rezignace.

10 Předvoj – autor mohl mít na mysli buď fiktivní periodikum, nebo jedno z těchto dvou českých periodik: 1) Předvoj – List vychovatelstva, organizačních pracovníků a samaritánů Svazu Dělnických tělocvičných jednot československých, jenž vycházel v Praze v letech 1931–1948; 2) Předvoj – Týdeník Jičínského okresu, vycházející v letech 1960–1990.

11 *máme co jsme chtěli* – úryvek z budovatelské písně *Budujeme* ze 40. let 20. století, autorem textu je básník František Halas, hudbu složil Václav Dobiáš. Tiskem vyšla např. v: *Český revoluční zpěvník* (Praha: SNKLHU, 1953); *Písně nového života* (uspořádal Václav Felix. Praha: Ústav pro kulturně

8 Tyto odkazy by čtenáře naváděly ke dvěma autorským vysvětlivkám týkajícím se Aldouse Huxleye, které se vztahují k jinému místu novely; na str. 697 (jako v celé práci i zde uvádíme stránkování vydání z roku 1991) žádá Irena Hillmanová Montyho Bartoše, aby jí citoval z *Kontrapuntu života*; toto místo Škvorecký opatřil vysvětlivkou: „*Kontrapunkt života – román Aldouse Huxleyho Point Counter Point, velmi oblíbený v nylonovém věku*“ (Škvorecký 1991a: 731). Na str. 698 pak Monty Bartoš recituje anglické verše. Opatřeno poznámkou: „*Oh, wearisome condition of Humanity ... atd. – verše alžbětinského básníka Fulke Grevilla, lorda Brooka (1554–1628), které použil Huxley jako motto Kontrapuntu života. Česky asi: [následuje autorův překlad veršů]*“ (731).

výchovnou činnost, 1973). Píseň získala v roce 1946 první cenu v Melantrichově soutěži.

12 první poválečné volby – československé parlamentní volby konající se v květnu roku 1946, jediné uskutečněné před nástupem komunismu k moci v únoru 1948. Komunistická strana v nich získala 31% poslaneckých mandátů a měla tak ve vládě největší zastoupení.

Na následující pasáži bychom chtěli demonstrovat druhý druh vysvětlivek, informujících o vnitřních souvislostech Škvoreckého tvorby. V závorkách za názvy autorových děl zmíněných v komentáři uvádíme datum vzniku, nikoliv prvního vydání. Máme za to, že vzhledem k problematickým okolnostem vycházení Škvoreckého textů námi zvolená datace mnohem přesněji charakterizuje chronologii děl. Dále v závorce uvádíme číslo spisů Josefa Škvoreckého, ve kterém lze daný text nalézt.

„Ještě je Robert tak akční, nebo už ho to přešlo?“ zeptal se Geschwinder¹³.

„Zatím nepřešlo.“

„Že s ním Irena¹⁴ vydrží, já se jí divím,“ pravila slečna.

„Jí tohle zřejmě nevádí,“ řekl Sam¹⁵ a rozhlédl se po sále. Předměty konverzace nebyly dosud v dohledu. Ale to ho u Ireny nepřekvapovalo. Dochvilnost samozřejmě postrádala.

„Robert byl vždycky vůl,“ pravil mudřecky Pedro. „A jednou bude viset.“

„Robert? Ty bys mě rozesmál!“ pravila jeho slečna.

„Tak už se radši začni smát, Žofi,“ oslovil ji Pedro, ne zrovna vřele. „Nezapomeň, že byl v komisi, když vyhazovali Harýka¹⁶. A to je starej, třídně uvědomělej kapitalista““ (647).

13 Pedro Geschwinder – postava Pedra Geschwinderera se vyskytuje i v románu *Zbabělci* (1948–1949: 1), jakožto blíže nespecifikovaný kostelecký známý Dannyho Smiřického.

14 Irena Hillmanová – postavu podobnou Ireně z KNV lze identifikovat v povídce *Cesta k ateliérům* (1948: 4), stejně tak jako postavu Samuela (viz

pozn. 15). Irena Hillmanová je dále povahově podobná Líze z povídek *Zákony džungle* (1950: 2), *Stínohra* (1950: 2), *Špinavý, krutý svět* (1955: 2), *Epilog s dcerou Boží* (1956: 2) a *Růžové šampaňské* (1967: 2).

15 Samuel Gellen – s touto postavou se můžeme setkat ještě v těchto dalších textech: v povídkách *Cesta k ateliérům* (1948: 4), *Sam píše recenzi* (1961: 4), *Již staří Egypťané* (1962: 4) a v románu *Mirákl* (1969–1972: 8). Tato postava se v KNV měla původně jmenovat Danny Smiřický, jako hlavní hrdina románů *Zbabělci* (1948–1949: 1), *Tankový prapor* (1954: 10), *Mirákl, Příběh inženýra lidských duší* (1975–1977: 15, 16), povídkových knih *Sedmiramenný svícen* (1957–1963: 3), *Prima sezóna* (1967–1972: 1) aj.

16 Harýk Mette – v románu *Zbabělci* (1948–1949: 1) vystupuje postava Harýka jakožto člena hudební kapely, v níž hraje Danny Smiřický. Harýk, s příjmením Rosenblum, vystupuje v povídkách *Divák v únorové noci* (1948: 4), *Cesta k ateliérům* (1948: 4), zmíněn je v *Povídkách tenorsaxofonisty* (1954–1955: 2).

Vzhledem k uvádění příkladů vysvětlivek věcných a informujících o vnitřních souvislostech autorova díla na dvou samostatných ukázkách by se mohlo zdát, že by tyto aparáty stály v edičním komentáři každý samostatně, tak jako je tomu např. v kritické edici rukopisu *Zbabělců* z roku 2009. My jsme však pro takové řešení, aby obojí vysvětlivky tvořily jediný poznámkový aparát, uvedení dvou samostatných ukázek jsme zvolili pouze pro jejich vhodnost (hojný výskyt výrazů a pojmů, jež je možno opatřit komentářem).

Vysvětlivky týkající se vnitřních souvislostí autorova díla nepostihují samozřejmě pouze oblast postav. V KNV se např. objevuje několik názvů hudebních skladeb (nebo hudebních interpretů) – ty by pak bylo potřeba okomentovat jak mimo, tak vně vnitřních souvislostí díla – vysvětlivka by pak uváděla informace o autorovi, vzniku skladby ad. a o výskytu v jiných autorových textech, jak beletristických, tak odborných a publicistických.

Jako konkrétní příklad můžeme uvést skladby *Tiger Rag* (Škvorecký 1991a: 703) a *Riverside Blues* (634). Následující příklad vysvětlivky se vztahuje k *Tiger Ragu*, poznámka k *Riverside Blues* by byla opatřena odkazem k této, týkající se *Tiger Ragu*.

Tiger Rag – jeden z nejvíce interpretovaných jazzových standardů, prvně nahraný roku 1917 orchestrem Original Dixieland Jass Band.

Tiger Rag⁹, též Riverside Blues, se objevuje v autorových textech v rámci tématu mystifikačních krycích názvů jazzových skladeb v době nacistické okupace. V povídce *Eine kleine Jazzmusik* ze souboru *Sedmiramenný svícen* (1964; 1. vyd.: 3) je Tiger Rag prezentován jako hudební kus s názvem Splašil se nám býk, Riverside Blues zas jako Na plovárně. Téma mystifikace a s ním i Tiger Rag se vyskytuje v *Miráklu* (1969–1972: 8), dále je v této souvislosti zmíněn i ve vzpomínkové eseji *Red Music* (1977: 21), v přednášce *Franz Kafka, Jazz, the Antisemitic Reader and Other Marginal Matters* (*Franz Kafka, jazz, Protižidovská čítanka a jiné okrajové záležitosti*, 1983: 21), a v přednášce *I Like To Sing Hot: The Fate Of Jazz in the Protektorat Böhmen und Mähren* (*Ráda zpívám z not, neboli Osud jazzu v protektorátě Böhmen und Mähren*, 1987: 22), kde je navíc zachycen příběh „koncentrační“ kapely The Ghetto Swingers, která hrála v Osvětimi pro příslušníky SS, aniž by oni věděli, že si nejvíce oblíbili Tiger Rag, píseň zakázaného rytmu.

9 V této části vysvětlivky využíváme jednoho z komentářů z průvodce Michaela Špirita ke kritickému vydání *Zbabělců* (Špirit 2009a: 262–264).

Podobně jako jiné Škvoreckého texty i *Konec nylonového věku* měl osud opožděného vydání. Sedmnáctiletá proluka mezi sepsáním a vydáním novely, zapříčiněná zamítnutím Hlavní správou tiskového dohledu, ovlivnila nejen hodnocení kritiků, ale i podobu samotného textu. Tak se z díla vytrácí Danny Smiřický, nejznámější autorův protagonista, a je nahrazen (spolu s jinými postavami, známými především z románu *Zbabělci*) Samuelem Gellenem. Pro dobový ohlas prvního vydání se pak primárním tématem stala otázka, zdali má *Konec nylonového věku* pouze historickou, nebo i aktuální literární hodnotu. Za nejnosnější z kritik považujeme článek Milana Jungmanna s názvem *Novela o marné touze*.

V obdobném duchu jako Jungmann jsme interpretovali dílo i my: jakožto text zobrazující osoby, jež jsou nešťastné z rozporu mezi realitou a svými sny, touhami. Kvůli tomuto nesouladu se Škvoreckého protagonisté upínají ve svých vzpomínkách k minulosti, ke „starým dobrým časům“.

Svou vyprávěcí situací zaujímá novela v celku Škvoreckého díla specifické místo. Děj je podáván prostřednictvím zorného úhlu šesti střídajících se tzv. reflektorů (jde tedy o personální vyprávěcí situaci), text je dle nich rozdělen do dvaceti devíti pasáží. Ty jsou mezi sebou provázány (a to buď pasáže jednoho a téhož reflektora, nebo party v novele po sobě následující) různými prostředky. Celistvost textu zajišťují jednak různé postavy a jejich vztahy k protagonistům střídajícím se v roli reflektora, jednak výpovědi, jež se vyskytují zejména na začátku a na konci jednotlivých passů, uvádějící aktuální pasáž s ostatními do různých časových a prostorových souvztažností.

Konec nylonového věku lze uvést do souvislosti s dalšími Škvoreckého díly – a to především se *Zbabělci* (a dále *Prima sezónou*) – i z hlediska dialogu a dialogičnosti v textu. V novele se, podobně jako v uvedeném románu, nejvíce uplatňuje dialog typu konverzace, jak jej definuje Jan Mukařovský. Autorovi, inspirovanému formou dialogů v díle Ernesta Hemingwaye, k tomu poskytuje takřikajíc ideální půdu už samo prostředí reprezentativního plesu, do něhož je děj zasazen.

Dialogičnost prostupuje i ty části textu, které nejsou vlastními replikami jednotlivých postav. Plynulost vyprávění ve 3. gramatické osobě je narušována nevlastní přímou řečí a řečí polopřímou.

Konec nylonového věku je jeden ze Škvoreckého textů, které autor opatřil vlastními vysvětlivkami. Z hlediska roku 2013 je však autorský komentář už nedostačující. Škvorecký se soustředil zejména na překlady cizojazyčných citátů, podání jejich základního faktického kontextu (podobně i u několika vybraných českých citátů) a na výrazy, které charakterizovaly ovzduší „nylonového věku“ a prostředí „zlaté mládeže“. Bez komentáře tak zůstal patrný počet pojmů, jejichž vysvětlení a komentování by dnešnímu čtenáři, zejména takovému, jehož zkušenosti s komunistickým režimem jsou minimální nebo nulové, bylo zapotřebí. Aktualizoval-li by se poznámkový aparát pro vědecké vydání textu, bylo by dále namístě pořídit vysvětlivky k osobnostem, citátům, historickým souvislostem, dobovým reáliím ad. v novele zmíněným. Aparát by pak měl postihovat jak oblast těchto věcných vysvětlivek, tak i vnitřní souvislosti Škvoreckého díla.

Novelu *Konec nylonového věku* jsme tak popsali jak v literárněhistorickém, tak v literárně-teoretickém a „praktickém“, edičním kontextu a pokusili jsme se vytvořit podklad pro komentář ke kritickému vydání díla. Takový komentář by samozřejmě vyžadoval pozměněnou koncepci textu, který v této fázi podléhá formálním náležitostem tvaru diplomové práce, a další oddíly, zabývající se novelou zejména z hlediska edičního – textologického, především různocnění, údaje o jazykové úpravě textu a emendace.

Prameny:

Škvorecký, Josef (1991a): Konec nylonového věku, in *Prima Sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku* (Praha: Odeon), s. 615–728.

Odborná literatura:

Červenka, Jan (1968): Tematicky je dílo ..., in *Kulturní noviny* 1, 1968, č. 8, 24. 2., s. 5.

Havel, Rudolf; Štorek, Břetislav (2006): *Editor a text* (Praha – Litomyšl: Paseka), 187 stran.

Jungmann, Milan (1968): Novela o marné touze, in *Literární listy* 1, 1968, č. 2, 7. 3., s. 5.

Karfík, Vladimír (1968): Kritický metr na metr knih, in *Orientace* 3, 1968, č. 3, s. 85–89.

Mukařovský, Jan (1982): Dialog a monolog, in Mukařovský, Jan: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), s. 208–229.

Novotný, Vladimír (1991): Josef Škvorecký, svazek 1, in *Nové knihy*, 1991, č. 44., 30. 10., s. 1–2.

Nünning, Ansgar (2006): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), 912 stran.

Příbáňová, Alena (2012): Počátky Konce nylonového věku aneb Smutek v zemi socialismu, in *Česká literatura* 60, 2012, č. 4, s. 543–555.

Stanzel, Franz K. (1988): *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon), 321 stran.

Škvorecký, Josef (1991b): *Samožerbuch* (Praha: Panorama), 356 stran.

Škvorecký, Josef (2004): *Obyčejné životy* (Praha: Ivo Železný), 158 stran.

Škvorecký, Josef (2005): *Babylonský příběh. Konec nylonového věku* (Praha: Maťa), 149 stran.

Špirit, Michael (1998): Nakladatelské zmatky. Poznámka k vydávání Škvoreckého spisů, in *Lidové noviny* 11, 1998, č. 2, 3. 1., příl. Orientace, č. 1, s. 2.

Špirit, Michael (2009a): *Komentář – Josef Škvorecký: Zbabělci. Rukopis* (Praha: Books and Cards), 301 stran.

Špirit, Michael (2009b): Textologie dnes?, in *Česká literatura* 57, 2009, č. 2, s. 221–231.

Vodička, Felix (1998): Problematika ohlasu Nerudova díla, in Vodička, Felix: *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 283–321.